Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno VII

N. 58 | Febbraio 2018 | ISSN 2431 - 6739

Quando la critica sapeva/poteva incidere/pesare

La triade magica: Ferrero, Pellizzari e Fink

"A darsi del tu ci si impiegava anni: poi però durava tutta una vita" (L.P.)

Nuccio Lodato

La scomparsa di Roberto Prigione, intervenuta ad Alessandria la notte dell'Epifania a 76 anni, ci ha privati di uno degli ultimi testimoni diretti e compartecipi della vita di una rivista, «Cinema Nuovo», quindicinale a rotocalco dal 1952 al 1958, e bimestrale da allora alla cessazione, intervenuta nel 1996 con la scomparsa del suo fondatore, Guido Aristarco. E' all'ambiente di quel remoto periodico, e al dipanarsi della sua esperienza soprattutto nella seconda fase, che va ascritta la presenza e la crescita di tre fra i maggiori critici cinematografici italiani della generazione nata negli anni Trenta: Adelio Ferrero (1935-1977), Lorenzo Pellizzari (1938-2016) e Guido Fink (n. 1935). A loro, retrospettivamente, si collegano senza ombra di dubbio il periodo aureo e il lascito della rivista: ma è un discorso troppo impegnativo per affrontarlo ora. Chi legge mi scuserà se in questa breve rassegna si affacceranno rapidi inserti di natura personale: mi sono indispensabili per renderne tangibile l'intensità dell'esperienza culturale,

segue a pag. successiva

'Maccarone, m'hai provocato e io te distruggo' 15 anni senza Alberto Sordi. Vignetta di Pierfrancesco Uva . Da pag. 28 si continua

Presbiteri

La figura del prete sullo schermo

«Dov'è scritto che il prete debba farsi voler bene? A Gesù o non è riuscito o non gliene è importato"
Da Esperienze pastorali di Don Lorenzo Milani

"Non ho ancora capito che razza di prete sia lei". "Nemmeno io".
Da Le confessioni di Roberto Andò

Stefano Beccastrini

Introduzione. La figura del prete nel cinema.
La lettura di vari testi, tutti quanti di più o meno recente pubblicazione, dedicati alla figura del prete così come viene teologicamente pensata e socialmente concepita - il testo di riferimento, in tal caso, è il saggio *Il "mestiere" del prete* comparso sul numero 513/514, 2017, della rivista fiorentina *Testimonianze* - e così come viene mostrata dalla letteratura - il riferimento è all'articolo di Gianfranco Ravasi, comparso sul supplemento domenicale de *Il Sole/24 ore*

segue a pag. 6

Brasile: continua la riflessione sulla storia e sui problemi del movimento dei circoli del cinema nel mondo

I cineclub e il pubblico

"Il Cineclub è la casa del cinema, lo spazio per vedere, ascoltare e discutere il film, il luogo in cui il film e i suoi personaggi vivono per sempre nel ricordo dei loro spettatori"

Diogo Gomes dos Santos

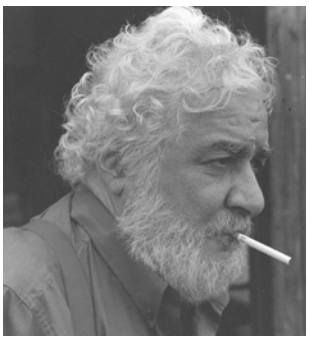
Una delle specificità nelle attività cinematografiche in Brasile, è il tipo di rapporto che si è sviluppato tra il cinema e il pubblico. Ho già raccontato nei precedenti numeri della rivista dell'organizzazione e della formazione del pubblico cinematografico fino alla fine degli anni '80. In assenza di una istruzione scolastica di massa, in Brasile la proiezione di un film ha rappresentato il primo passaggio della formazione sociale. I limiti di una Istituzione educativa di massa sono stati coperti dalla generale passione per la visione collettiva di un film, della sua discussione e, conseguentemente, da tutti quegli aspetti che scaturivano da questo processo culturale formativo; il movimento dei cineclub ha svolto in questo senso un compito fondamentale nella direzione della formazione culturale della società brasiliana. Da una prima condizione puramente didattica e pedagogica, successivamente in termini più consapevoli da parte dei nuovi operatori culturali sono scaturite altre attività legate al cinema, che potremmo definire di *cineclubismo utopico*. Nuove iniziative che ponevano alla base l'obiettivo di rendere più consapevole il pubblico verso quel prodotto che l'industria cinematografica creava, cioè il film, auspicando che ciò potesse servire per la nascita di una *organizzazione del pubblico* che si rendesse attivo e impegnato nella grande lotta per rovesciare la dittatura militare. La strategia per arrivare a questo obiettivo si sviluppò su una metodologia collaudata: furono organizzate rassegne cinematografiche sia nei cinema che all'interno di organizzazioni sociali che, attraverso la loro pubblicizzazione e discussione dopo i film, consentirono alle persone di potersi incontrare e parlare della grave situazione del paese. Così, film che venivano programmati in queste rassegne cinematografiche - come *Le giornate popolari contro le carie*, *Una campagna per l'amnistia*, *ampia, generale e senza restrizioni*; *Denuncia contro la devastazione dell'Amazzonia*, *La lotta dei lavoratori* o *La*

segue a pag. 4

diaridicineclub@gmail.com

segue da pag. precedente

umana e -perché no?- anche politica. E anche per alludere a una triplice, insperata amicizia, che ha accompagnato decenni della mia vita personale. Quando si arriva a una certa età, si capisce retrospettivamente come a decidere della linea e delle scelte dell'esistenza sono singoli e rari istanti, mai percepiti come determinanti a tempo reale. Nel mio caso, il destino si incarnò in due diversi edicolanti, oltretutto non abituali, della mia cittadina d'origine (la stessa di Valentino Garavani, di Alberto Arbasino e della celeberrima Casalinga...), che nella primavera del 1962, a pochi giorni di distanza l'uno dall'altro, mi misero tra le mani, suscitando curiosità, una copia rispettivamente appunto di «Cinema Nuovo» (era il n. 156, in copertina Dorian Gray) e di «Filmcritica» (il 126, in copertina William Holden...). Fu una scoperta sensazionale: dunque non c'era solo la possibilità del film con gli amici il sabato sera, ma anche quella di discuterne analizzando a fondo le cose che si vedevano. Il film si rivelava testo di dignità paragonabile, nei casi se migliori, a quelli letterari: e si profilava l'affascinante duello, sul campo di gioco dell'estetica marxista, tra il realismo critico di Lukàcs e il verosimile filmico di Della Volpe, sia pure mediati dai due direttori, Aristarco ed Edoardo Bruno. Non potevo immaginare che da lì a cinque anni io stesso avrei cominciato a scrivere sulla seconda delle due riviste (ma questa è un'altra storia, priva di interesse). Meno che mai, da giovane lettore ammirato, che le vicende della vita mi avrebbero regalato la conoscenza e l'amicizia dei tre. Nel primo ventennio del dopoguerra, sia fare il cinema che il rifletterci su per diffondere quello "buono" erano anche due formidabili (per quanto, col senno di poi, un bel po' illusori...) veicoli di militanza nella sinistra, cui era sottesa l'ipotesi convinta che si potesse "cambiare il mondo" attraverso quanto passava sugli schermi, se non addirittura le successive discussioni in merito. Oggi la cosa può dar luogo a commenti patetici o a desolati scuotimenti del capo, nei casi più benevoli: ma allora la prospettiva veniva vissuta come concreta e verosimile. Simili, del resto, le convinzioni che avevano portato Aristarco e quanti lo avevano seguito alla "scissione" che aveva dato luogo, alla fine del 1952, alla nascita del quindicinale da edicola (!) «Cinema Nuovo» dall'altrettanto quindicinale da edicola (!!) «Cinema», già pervenuto per parte sua alla terza serie, e accusato dai secessionisti di moderatismo complice, nel clima della guerra fredda e del post-'48 elettorale. Per la verità, la comune coscienza sull'eccesso di schematismo pregiudiziale che caratterizzava la linea della rivista, col timone tenuto saldo senza spazi di possibile, reale discussione da parte del padre fondatore, poteva essere già diffusa. Luciano Bianciardi, neo-milanese impegnato tra i redattori a metà degli anni Cinquanta, allorché la pubblicazione conosceva una sorta di mezzadria coll'imminente editore Feltrinelli, ne traeva le esperienze e le convinzioni che l'avrebbero indotto, pubblicando nel '62 il



Lorenzo Pellizzari

Adelio Ferrero

Guido Fink

suo capolavoro, *La vita agra* (da cui il da poco successivo film di Lizzani con Tognazzi), a tracciare il memorabile ritratto sulfureo di Aristarco, ribattezzato "dottor Fernaspe", alle prese col dibattito su *Senso* e *Metello*, e il preteso "passaggio dal neorealismo al realismo, dalla cronaca alla Storia". Col decennio Sessanta il clima attorno al fare critica col cinema cambiava: un quasi decennio di pubblicazione dei "Cahiers du Cinéma" si faceva lentamente strada anche in Italia e, sia pure con tempistica oggettivamente tardiva, il poco più che ventenne Aprà, neo-collaboratore appunto di «Filmcritica» coi suoi amici, cominciava a farne meritoriamente filtrare la lezione. Uno scompaginamento di carte generale, tanto irreversibile quanto benefico (ne ho fatto cenno, di passata, nel mio recente contributo all'omaggio collettivo a Leonardo Quaresima, ("Un tal Quaresima" da pag. 359 a pag. 362) un altro figlio di questa storia, per i suoi settanta: *Wer ist Leonardo? Da* Caligari *al cinema senza nomi*, Mimesis 2017).

Adelio Ferrero proveniva, nella sua odiata-amata Alessandria, da una famiglia proletaria, schiettamente socialista, col padre Mario ferroviere assai impegnato politicamente, secondo la bella tradizione democratica allora egemone nel capoluogo del Piemonte sud (la città avrebbe avuto, fatta salva la parentesi del ventennio, sindaci socialisti dalla nascita del partito al 1993, con l'exploit solitario della Lega). Il dotatissimo e diligentissimo studente era cresciuto in quel clima, si era appassionato al cinema in una chiave contigua a quella della militanza civile, e a ventun anni aveva vinto il concorso che allora Aristarco e la sua rivista bandivano in collaborazione col comune di Sesto Fiorentino: la sua collaborazione sarebbe iniziata con le due schede retrospettive dedicate ad *Arriva John Doe* di Capra e *La Marsigliese* di Renoir (aveva già fondato, nel '55, il Circolo del Cinema FICC della città, che avrebbe fatto scuola di iniziative, ospitalità [Pasolini col *Vangelo*] e pubblicazioni fino almeno a tutti i Sessanta). Il suo rigore, la sua estrema serietà, coniugate a un occhio e a una competenza più uniche che rare, e la straordinaria vocazione didattica denotata nell'insegnamento, prima nella secondaria superiore, poi negli atenei di Pavia, Milano e Bologna, ma soprattutto l'intransigente coniugazione dell'impegno critico con quello politico ed etico, fanno di Adelio una presenza unica e irripetibile nel panorama della critica italiana dei suoi decenni. Lo comprovano la generale stima e nostalgia tuttora tributategli, e l'intitolazione a suo nome di scuole, luoghi di spettacolo e dell'ormai notissimo Premio per aspiranti studiosi di cinema, che si assegna per ricordarlo dal 1978. [Ho avuto l'onore e il piacere di rivederne aggiornandolo il magistrale "Castoro" *Bresson* (1976 > 2004), e rieditarne via via, postumamente, gli scritti su Welles, Buñuel e Antonioni. Ma proprio Lorenzo Pellizzari ha ripubblicato in raccolta la sue recensioni per «Mondo Nuovo»: *Dal cinema al cinema*, Longanesi, Milano 1980 e per «Cinema nuovo» e «Cinema e Cinema»: *Recensioni e saggi 1956-1977*, Falsopiano, Alessandria 2005].

Diversa la vicenda personale del suo sodale e quasi inseparabile alter ego Pellizzari, milanese dalla nascita, che si trova per l'intera esistenza, a vivere, per un altro disegno del destino, nel quartiere (Città Studi) dove avrà sede la redazione stessa di «Cinema Nuovo» dagli anni Cinquanta ai primi Sessanta (in via Valvassori, con vista... sulla stazione Lambrate). La personale passione per il cinema lo porterà a una precoce militanza direttiva nel Centro Cinematografico unificato degli atenei milanesi durante gli anni universitari, con la realizzazione di un importante fascicolo monografico su Visconti e un forte impegno nelle polemiche anticensorie sviluppatesi all'uscita di *Rocco e i suoi fratelli* soprattutto in sede cittadina. Anche in questo modo viene notato da Aristarco, e si trova ben presto assimilato al lavoro della rivista addirittura come suo redattore, in grado di raggiungere quotidianamente il luogo di lavoro con una breve passeggiata. Il suo impegno vi si protrarrà per otto anni, fino al fatale 1968, in cui scomparirà dall'orizzonte aristarchiano in silenzio, con discrezione e senza prese di posizione pubbliche, a differenza degli altri due. Proseguirà però, con una scelta analoga a quella di Ferrero, purtroppo per quest'ultimo resa di fatto inesplicabile dalla scomparsa, nell'accogliente, "nuova" «Cineforum», cui proprio nello stesso '68 Sandro Zambetti aveva impresso con decisione una radicale e assai più condivisibile linea. Tale nuovo indirizzo lo accompagnerà per un quarantennio, fino alla dolorosa scomparsa nell'estate 2016. Donerà alla rivista, con sapientissime "schede" dei nuovi film in uscita, due impareggiabili rubriche di lungo corso, "La Casa della Falsa Vita" e "Le Lune del Cinema". Promuoverà una straordinaria collana di testi di cinema presso l'editrice

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Longanesi, di cui sarà a lungo prezioso funzionario. Si farà instancabile promotore, dopo averlo ideato, del Premio intitolato alla memoria dell'amico: sarebbe lunghissimo elencare gli odierni colleghi di ogni provenienza geografica che grazie al quel trampolino molto gli debbono. Lealtà e gratitudine nei confronti dell'antico, primo direttore, superati i lontani dissensi lo indurrà a raccoglierne proprio gli scritti recensorii per «Cinema nuovo» (G. Aristarco, *Il mestiere del critico*, Falsopiano, Alessandria 2007), (Ho ricordato più analiticamente la sua parabola metodologica e collaborativa in recenti numeri di «Cineforum» e «CineCritica»).

Ancora più complessa la parabola di Guido Fink, contrassegnata già da una straordinaria precocità e dal terribile, involontario ma implacabile coinvolgimento nelle vicende della Shoah nella loro agghiacciante declinazione ferrarese, da cui il bambino si salva per miracolo. Il fascino di Fink è legato alla sua irripetibile versatilità: è stato insieme critico letterario, teatrale e cinematografico di assoluta originalità e forza penetrante (a giudizio modesto dello scrivente, tra i maggiori in assoluto nel nostro paese del secondo Novecento). Al prestigio e alla brillantezza che l'avevano reso indispensabile a Roberto Longhi e Anna Banti negli anni di "Paragone". Al suo straordinario lavoro di americanista e anglista, e storico delle letterature anglofone (degno allievo-erede di Carlo Izzo e a sua volta maestro amatissimo di molti) sono stati dedicati di recente due lavori di raccolta curati da amici e allievi, che illuminano senso e profondità della sua molteplice operosità: vasta silloge di scritti suoi in *Nel segno di Proteo*, a cura di Barbolini, Guaraldi, Rimini 2015 e su di lui in *FINKFEST. Letteratura, cinema e altri mondi: Guido Fink nei luoghi del sapere*, a cura di Ascari-Calanchi-Coronato-Minganti, Aras edizione, Fano 2016, concluso da un'impagabile e sterminata bibliografia dei suoi scritti. (A lui mi sono sentito di dedicare il lavoro su Anna Banti critico di cinema, che ne aveva iniziata l'indagine a suo tempo, nel numero monografico annuale "Il Giannone" 2016, *Da un paese lontano. Omaggio a Anna Banti*, a cura di Beatrice Manetti).

Non è questa, di sostanziale rievocazione affettiva, la sede per esaminare più da vicino e comparare analiticamente l'itinerario critico e le acquisizioni metodologiche dei tre percorsi. A Ferrero purtroppo la forbice della Parca ha inibito lo sviluppo della fase più ricca e libera del suo itinerario, che gli ultimi saggi -da Pasolini a Keaton- promettevano con generosa e inusitata larghezza. Pellizzari ha molto introiettato la criticità sempre più a macchia d'olio estendentesi nel nostro tempo, ma questo gli ha anche dato il dono di un disincanto e di un'ironia (peraltro chiaramente leggibili in filigrana come amarezza e disillusione...) che nelle prime fasi del suo impegno sarebbero state impensabili. Fink ha saputo dispiegare una vastità di orizzonte, di interessi e -per così dire- di spettrogramma critico che rendono il suo lavoro un'imponente semina, da recepire e dissodare anche per il futuro.

Le tre esperienze si sarebbero splendidamente fuse nella storia di «Cinema e Cinema», poi «Cinema & Cinema» (1974-94) che non a caso, uno dopo l'altro, li avrebbe visti succedersi alla direzione -dal '74 al '77 il primo, da allora all'82 il secondo; 1982-87 il terzo) in una catena aperta dalla tragica scomparsa prematura di Ferrero. Ecco perché è stata un'atroce disdetta e un'incolmabile perdita il fatto che due di loro siano stati costretti dalla sorte ad andarsene: così precocemente il primo, così dolorosamente l'altro. E che il terzo sia da troppi anni costretto nella prigionia di una lunga notte di veglia, senza riposo e senza pensiero. O quanto meno senza la possibilità di esprimerlo: il che è ancora più angoscioso.

Nuccio Lodato

Riviste citate in questo numero:

Cinema Nuovo: rivista cinematografica italiana fondata da Guido Aristarco nel 1952. Di area dichiaratamente marxista, cessò nel 1996.

Filmcritica: periodico italiano di critica cinematografica fondato a Roma nel 1950, da Edoardo Bruno, con l'apporto di Umberto Barbaro, Galvano Della Volpe, Roberto Rossellini e Giuseppe Turroni. Si pubblica tutt'ora.

Cinema e Cinema e poi Cinema &Cinema: Cinema & Cinema, rivista di cinema, fondata nel 1974 da Adelio Ferrero nell'ambito della cattedra di "Storia del cinema" all'Università di Bologna (DAMS). Per lungo tempo ha portato come sottotitolo "Materiali di studio e di intervento cinematografici" e in quarta di copertina una poesia di Vladimir Majakovskij. Ne sono usciti in totale 64 numeri, di cui 9 doppi e 1 triplo, in 4 serie diverse, fino al 1994. I suoi direttori: Adelio Ferrero, Lorenzo Pellizzari, Guido Fink, Antonio Costa.

Cinema: rivista di critica cinematografica fondata nel 1936 da Ulrico Hoepli. Inizialmente guidata da Luciano De Feo, dal 1938 la rivista fu diretta da Vittorio Mussolini fino al n. 169 del 10 luglio 1943. Dal numero successivo è indicato come «redattore responsabile» il pittore Domenico Purificato, mentre dall'agosto 1943 «redattore responsabile» risulta il giornalista cinematografico Mario Carlo Corsi. Nel dopoguerra il quindicinale riprende le pubblicazioni solo dall'ottobre 1948 (Cinema nuova serie), formalmente diretto da Adriano Baracco ma in realtà guidato dal responsabile della redazione, poi caporedattore, Guido Aristarco. Quando Aristarco nel 1952 fondò la rivista Cinema Nuovo il critico principale divenne Giulio Cesare Castello. Dopo la scissione di Aristarco seguì una breve terza serie redatta da Davide Turconi.

segue da pag. 1

campagna a favore di coloro che sono stati arrestati dalla polizia federale (arresti effettuati dopo una doppia occupazione della polizia nella *Casa di Distribuzione Cinematografica*, da cui sequestrarono oltre 200 pellicole [2]) -, diedero la possibilità di poter avviare un minimo di resistenza e di 'denunce' contro le atrocità politiche del regime militare.

Le propaggini dell'attuale condizione cinematografica

In Brasile il cinema ebbe rapido sviluppo nel primo decennio del secolo scorso, in quegli anni la commercializzazione e la distribuzione si stabilizzarono cosi che già nel 1909 [3] il paese riuscì a produrre più di 100 film. A partire dal 1911 il sistema complessivo ebbe un blocco a causa dell'insediamento e della invadente presenza nel paese de "l'Ambasciata Americana [4]", formata per lo più da personale dedito agli affari, il quale si mise ad approfondire le potenzialità del mercato cinematografico brasiliano in funzione di uno sfruttamento USA. Così, già intorno al 1920, il sistema di distribuzione e di importazione cinematografica risultava già organizzato e predisposto a tutelare gli interessi degli *Studios* delle grandi produzioni nordamericane. Da allora fino ad oggi, la situazione non è praticamente cambiata: il cinema brasiliano può tuttora considerarsi *occupato* ed emarginato nella propria terra [5] a causa della pesante presenza della cinematografia proveniente da Hollywood.

Le problematiche contemporanee sugli audiovisivi

Complessivamente, almeno fino al maggio 2014, il Brasile ha sviluppato il secondo mercato cinematografico mondiale. In termini di biglietti venduti, è risultata per diverso tempo dietro la cinematografia americana, che la faceva da padrona. Attualmente, il mercato cinematografico brasiliano, secondo l'Agenzia Cinematografica Nazionale - ANCINE [6] - è composto da circa 3.000 sale commerciali. Secondo l'Istituto Brasiliano di Geografia e Statistica - IBGE - e secondo l'ultimo censimento del 2016, il Brasile è popolato da 207,6 milioni di abitanti, 5.570 sono i comuni, ma solo il 10,4% di essi è provvisto di almeno un cinema [7]. Il dato finale: un cinema per ogni 69.202 abitanti. Dei 26 Stati e un Distretto Federale che compongono la Repubblica, un terzo circa dei cinema è presente nello Stato di São Paulo, che a sua volta risulta in assoluto il più grande produttore cinematografico, seguito, non esattamente nell'ordine per capacità produttiva, dagli stati di Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Pernambuco, Minas Gerais, Bahia, Ceará, Paraíba, Paraná, Distretto Federale di Santa Catarina. La recente produzione di lungometraggi [8] in Brasile si aggira attorno ai 150 l'anno. Più del 90% di questi sono finanziati attraverso le opportunità presenti nella legge sugli audiovisivi, in particolare grazie al bilancio pubblico nazionale derivante dal debito fiscale. Di questi film prodotti, meno del 20% viene lanciato nella distribuzione commerciale, acquisendo una media del 15-20% dell'incasso del box office. Su un altro versante, non è ben chiaro il numero preciso dei Cineclub presenti nel paese. *Affiliati al CNCB - Consiglio Nazionale dei Cineclub Brasiliani sono circa 540*, asserisce Carolina Paraguassu Dayer, Segretaria Generale del CNCB. In una consultazione effettuata sul motore di ricerca *Google*, nella definizione *attività presenti dei Cineclub*, risulta che il dato numerico è superiore alle 3.000 sale cinematografiche. Tra questi sono stati però inglobati anche quelli che svolgono attività permanente al pari dei Cineclub classici. Nello stesso tempo questi non sono classificabili come sale di attività senza lucro, né possono essere considerati alla stessa stregua delle sale cinematografiche commerciali. Essi, infatti, vengono considerati come sale dove si fa lo sbigliettamento, ma con un indirizzo culturale specifico che li rende equiparabili ai Cineclub [9].

L'entropia cineclubista

La necessità di intervenire per una operazione di ristrutturazione del sistema dei Cineclub emerge con forza nel 2003, ma da allora possiamo dire che non si sono fatti molti passi in avanti. Difatti, un anno dopo tale unanime riconosciuta necessità, i risultati di una verifica politica durante il 24° *National Day*, stabilirono un orientamento rivolto al bisogno di un'autentica *riorganizzazione* del movimento, considerando insufficiente l'obiettivo minimale di lavorare per una semplice *ristrutturazione* dei *Cineclub* [10], in quanto ciò avrebbe escluso l'ampliamento a nuove esperienze impedendo una riflessione critica interna sui temi della modernizzazione in atto nel paese. Oltre un decennio dopo, si può facilmente constatare come quella linea vincente del 2004 abbia alla fine evidenziato i limiti più

All'interno degli uffici della DINAFILM

grossi. Come conseguenza di quelle scelte, ancora oggi il mondo dei Cineclub non ha ancora occupato il ruolo che gli spetta nella vita culturale del paese e risulta, invece, alla mercé di ciò che lo Stato decide. E neppure questo mondo è riuscito ad acquisire una voce unica che sia in grado di rappresentarli con autorevolezza nelle istituzioni e nella società. La nuova linea vincente del 2004 ha determinato l'attrazione all'interno del movimento cineclubista di nuove associazioni, il cui unico scopo era quello della produzione cinematografica. Queste nuove associazioni, in modo affrettato e acritico, con tutti i diritti sono state subito inserite nel movimento, determinando il nuovo *status* con procedure puramente simboliche attraverso un semplice *copia e incolla*. Tutto ciò senza che alla base si sviluppasse un

Il pubblico di un cineclub in attesa della proiezione

ragionamento preciso e si aprisse una riflessione su quel che rappresentava l'assorbimento di attività *altre* che esulavano dalla funzione storica e dalla natura specifica dei Cineclub. Per taluni, crescere ed aggregarsi con queste nuove associazioni era di per sé una ragione semplice per incorporarle nel movimento. Come conseguenza, questi nuovi gruppi unicamente legati dal desiderio di realizzare cinema, entusiasti per la piena accoglienza ricevuta nel *movimento cineclubista*, videro la possibilità di sfruttare i nuovi spazi distributivi per le opere che essi realizzavano; opere caratterizzate per lo più dalla semplice attrazione del *fascino* di produrre un film, cosa facilitata dai bassi costi che le nuove tecnologie consentivano, incorporando probabilmente la falsa idea che il loro utilizzo fosse automaticamente il sinonimo della *"democratizzazione dei mezzi di produzione"*. Ah, vecchio *Karl Marx*, quanta ironia contiene questa storia! Nella sostanza, i nuovi strumenti di produzione cinematografica, ora facilmente disponibili e utilizzabili - ma senza la reale comprensione del loro linguaggio -, avevano assoggettato il movimento dei cineclub ad una nuova veste costitutiva, completamente estranea alla propria specifica funzione di formazione del pubblico. Questa nuova condizione ha atrofizzato la loro attività e il tipo di sistema organizzativo, autonomo e nello stesso tempo collettivo, assorbendolo passivamente e in modo subalterno rispetto alle attività della programmazione culturale governativa. Dal 2004 queste nuove realtà si sono insediate alla testa della direzione dell'organizzazione nazionale *cineclubista*, e se c'è qualcosa che ha impedito e impedisce ancora a questi soggetti di assorbire completamente il *movimento*, questo è il peso della storia. Si è avvertito col tempo che l'immagine del movimento si era come sfuocata, anche se non in modo sufficiente per determinare al loro interno una seria autocritica. L'aver puntato su falsi capri espiatori è stata una operazione retorica, un implicito espediente linguistico, fuori dalla realtà. Il risultato è quello che si ha davanti, l'esistenza di un *movimento* apatico, inespressivo, imbronciato, privo di obiettivi. E' sufficiente oggi esaminare quanto esso ha realizzato nel campo della scrittura, con la pubblicazione di libri, diari, dissertazioni e tesi varie. Così nel campo della produzione cinematografica, le cose realizzate sono sostanzialmente prive di trattamento narrativo, linguistico ed estetico. I cineclubisti adepti di queste realizzazioni sembra quasi vogliano sostituirsi a *Ed Wood*, personaggio del film di Tim Burton del 1994,

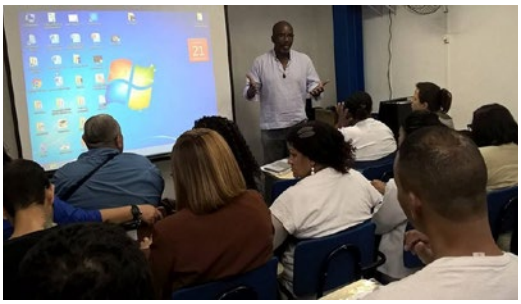
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

considerato il 'peggior regista di tutti i tempi'. da loro considerato in modo rigoroso, né come aspetto creativo di elementi estetici né come operazione, come scienza di una struttura razionale definita. Gli effetti di questo *valzer* del *copia e incolla* ha fatto emergere una sorta di parola d'ordine: "i film sono fatti per essere visti!"(11). La grande suggestione di apparire, in questi tempi virtuali, fa risaltare il fatto che non sempre il cinema è considerato come strumento di espressione sociale contemporanea e la sala come elemento dell'esistenza stessa del cinema. Le crisi che hanno colpito il cinema non sono state comunque sufficienti perché il pubblico abbandonasse le sale cinematografiche, dando ancora respiro all'industria cinematografica e alla parte identitaria del cinema brasiliano. Resistenze come queste fanno sperare per il futuro dell'audiovisivo. Sarebbe superficiale non prenderle in considerazione, col rischio che la passività possa prevalere sull'azione. Quel che è successo e sta succedendo all'interno del Movimento Cineclubista Brasiliano ha diversi punti in comune con i tempi bui che si stanno impadronendo del paese.

Tendenze attuali e possibili sviluppi

Il termine "cineclube [12]" ricomincia ad essere inteso come modello di organizzazione col cinema, anche per coloro che dicono che riguarda un aspetto della fine del cinema nel mondo, una tendenza che porta il film a essere utilizzato in modo personale. Quel che avviene nelle esperienze per il completamento del corso di studi, o, cosa più comune, per la ricerca di uno schermo per la visione del proprio film e / o come trampolino verso una qualifica professionale, conferita dall'aurea dell'essere *cineclubista.* Il 30 ° *National Day of Cineclubes,* programmato per metà dicembre scorso, è stato rinviato a Luglio per il non sostegno da parte del Governo centrale, sempre più delegittimato agli occhi del popolo brasiliano. Tutti i cineclub oggi hanno l'esigenza di riaprire un dibattito intorno alla costituzione di una nuova forma di organizzazione statutaria, rompendo con la struttura tradizionale, verticistica e burocratizzata [13]. Nell'ultima fase del decennio che ha riguardato la riorganizzazione dei cineclub (2005/2010), è emersa in modo tardivo la discussione sui "diritti del pubblico", deliberata dalla *"Carta di Tabor* [14] a seguito del Congresso della FICC - Federazione Internazionale dei cineclub del 1987". Il dibattito che si è sviluppato sembra aver prodotto più incomprensioni che chiarimenti. Un altro slogan emerso nel CNCB con troppa faciloneria: "Noi siamo il Pubblico [15]". Nel modo in cui semplicisticamente è riportata questa espressione, la domanda che sorge spontanea e che crea perplessità è: *chi, chi siamo* o *chi sarebbero quel "Noi"*? L'attuale situazione sociale e politica brasiliana è immersa nel più profondo disordine. Siamo in presenza di una crisi delle istituzioni pubbliche, tutte screditate, accusate di essere complici di un palese colpo di stato parlamentare, che si sta sviluppando in accordo con la Corte Suprema e con la copertura dei mass media. E' evidente nel paese un complessivo arretramento sul piano sociale. Sebbene lo Stato sia laico sono palesi gli attacchi alle libertà religiose e artistiche. Oggi in Brasile è davanti agli occhi di tutti l'arretramento democratico e l'avanzata dell'estrema destra, il riflusso dei movimenti sociali, la svendita del patrimonio pubblico al capitale straniero. In questa complessa situazione, il ruolo storico e di resistenza dei circoli del cinema è stato svuotato ancor prima che le avversità, qualunque esse fossero, producessero buone ragioni per reagire. Il movimento ha prodotto niente di niente, se non piccoli sussulti di manifestazioni nei *social network* limitati ai *mi piace, reagisci* o *condividi.* È stato assordante il silenzio nella società durante la fase di smantellamento da parte dell'attuale governo delle conquiste raggiunte nell'ultimo decennio. La distanza che emerge tra ciò che viene prodotto in campo scientifico, accademico e intellettuale rispetto a ciò che si produce nelle classi popolari è abbastanza significativa, sia in termini di apporto per il consolidamento dell'identità nazionale e sia sul piano della solidarietà sociale. È una battaglia che si sta perdendo sul versante della comunicazione. In generale, la situazione sociale del paese è in sintonia con le statistiche che riguardano il valore della promozione cinematografica, ovvero: circa l'80-85% della popolazione brasiliana non ha accesso al cinema e più in generale ai beni socio-culturali del paese. Questa condizione "eccezionale " nella confusione determinatasi, è da considerare come momento particolare che si può superare, intravedendosi altri sbocchi rispetto al percorso che i cineclub brasiliani a breve e medio termine potrebbero decidere di seguire. Come sta avvenendo nelle assemblee tra varie realtà cineclubiste [16], le politiche culturali di queste realtà e il Brasile devono sapersi nuovamente incontrare. Il circolo del cinema è una cellula vivente della società ed essa può diventare un'espressione diffusa e organica della società. Il dibattito sul film si concentra sempre su ciò che il film fa vedere nello schermo, riuscendo ad allargare gli orizzonti oltre le frontiere di quanto visto. Grazie ai nuovi mezzi, vedere un film non è mai stato così facile come ora. E' sufficiente una *pen drive* e subito hai una casa di distribuzione nel palmo della mano. Perciò, penso che non sia essenziale per l'attività dei cineclub questa o quella forma di gestione, quanto invece che il film ritorni ad essere l'oggetto principale della sua azione culturale e politica.



Gruppo di lavoro in un cineclub brasiliano

Le parole d'ordine del Consiglio Nazionale dei Cineclub brasiliani
Il Ministero della Cultura deve rimanere! Per la garanzia dei Diritti del Pubblico! Ci sarà lotta e resistenza! (Dalla collezione del Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros)

Diogo Gomes dos Santos [1]

Traduzione dal portoghese di Marco Asunis

[1] - www.diogo-dossantos.blogspot.com.br

[2] - Boletim CINECLUBE, órgão do CNC, Arquivo Cineclubista do Autor

[3] A Bela Época do Cinema Brasileiro, ARAÚJO, Vicente de Paula, Perspectiva, 1976, SP

[4] A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro, SIOUZA, Carlos Roberto, Cia das Letras, 2004?

[5] Termo cunha pelo crítico, Celso Sabadin, quando do lançamento do filme, "Saga Crepúsculo: Eclipse", com 692, cópias. Em seguida o filme "Rio", desenho animado dirigido pelo brasileiro Carlos Saldanha, teve lançamento mundial no Brasil com 1.000 cópias, ocupando 1/3 das salas do país.

[6] Agência Nacional de Cinema – ANCINE, www.ancine.gov.br

[7] http://www.ebc.com.br/cultura/2015/10/ancinebrasil-voltara-ter-3-mil-salas-de-cinema-ainda-em-outubro, *acessado em 19/11/17*

[8] Filmes financiado com verba pública

[9] - Salas de centros Culturais de empresas, instituições e redes de exibição como "Espaço Itaú, Cine Belas Artes, Circuito Spcine, Cinema Para Todos, Pontos Mis, Cine Mais Cultura, etc.

[10] - Grifos do autor (Reorganização do Conselho Nacional, que não ocorreu e não rearticulou os cineclubes, para depois reorganizar a entidade nacional, o que na prática terminou por acontecer, daí o hiato entre ambos)

[11] Expressão grafada na página de e-mail de PIMENTEL, João Baptista e na CNCdialogo@yahoogrupos.com.br*lista de debates "cncdialogo", do Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros*

[12] JESUS, Clementino de, Cineclube "Atlântico Negro", RJ, organização pessoal, do eu sozinho.

[13] - Ver proposta de mudança dos Estatutos, oferecida pelo cineclubista Arthur Leandro de Belém/PA.

[14] Carta de Tabor, edição da Federação Portuguesa de Cineclubes.

*[15] - A expressão grafada nas publicações virtuais da entidade nacional, Sitie, Blog, Facebook, etc.*CNCdialogo@yahoogrupos.com.br, *lista de debates "cncdialogo", do Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros*

[16] - http://www.ebc.com.br/cultura/2014/09/cineastas-debatem-importancia-da-formacao-de-cineclubes-nas-escolas

** le foto sono della collezione fotografica di Diogo Dos Santos*

segue da pag. 1

del 2 luglio 2017, intitolato *Prete bello da romanzare* - come dal cinema - il riferimento è al volume di Dario E. Viganò intitolato *Il prete di celluloide*, Edizioni Cittadella, 2010 -, mi hanno spinto a riflettere su simile e peculiare figura, quella appunto del presbitero, e dei suoi molteplici aspetti semiologici, simbolici, poetici. Mi ha fatto venire anche la voglia di scrivere un articoletto sull'argomento da destinare a questa nostra rivista online: qualcosa, naturalmente, di molto sintetico e dunque tutt'altro che esaustivo, altrimenti sarebbe venuto fuori un libro, e di notevoli dimensioni, invece che un testo necessariamente breve.

I Top Ten

Ho pensato di dedicare lo spazio di un paragrafo ai Top Ten ossia ai dieci più bei film, logicamente a mio personale giudizio, che siano mai stati realizzati - sulla figura, e di frequente sulla solitudine esistenziale e sociale, del prete - da quando i Lumiére diedero il loro primo colpo di manovella a una macchina da ripresa cinematografica fino ad oggi (in realtà, il primo filmato sul "mestiere di prete" risale probabilmente al 1904 ed è *Il galeotto e il curato* di Léon Gaumont). Poi, tutto quanto lo spazio di un secondo paragrafo al migliore in assoluto tra i dieci film prescelti. Per comodità espositiva non ho fatto distinzioni tra religione ortodossa, cattolica e protestante anche se alla fine, non so se per motivi oggettivi o per mie carenze culturali, nella lista i film sui preti cattolici sono risultati più numerosi.

1) Personalmente ritengo che, in assoluto, il più bel film sulla figura d'un prete resti il sublime *Diario di un curato di campagna*, regia di

"Andrej Rublëv" (1966) di Andrej Tarkovskij,

Robert Bresson, da un romanzo di Georges Bernanos. Ne parlerò dunque in un secondo paragrafo, specificamente ad esso dedicato.

2) Di sicuro, un esempio di storico sacerdote ortodosso, il quale fu anche un raffinato pittore di icone ed è infine diventato un potente personaggio cinematografico, è stato il protagonista del film Andrej Rublev, 1966, capolavoro di Andreij Tarkovskij. Ambientato nel XV secolo, è un film dalla forza così poetica come religiosa come politica addirittura degna d'un grande artista rinascimentale. E dire che gli ottusi capi sovietici ne ricavarono soltanto la stolta necessità di mandare Tarkovskij in esilio.

Aldo Fabrizi nei panni di don Pietro nel capolavoro neorealista di Rossellini, "Roma città aperta" (1945)

3) Il prete di *Roma città aperta*, 1945, di Roberto Rossellini, si chiama - come tutti i cinefili sanno - don Pietro, è interpretato da Aldo Fabrizi ed è ispirato a due figure storiche di presbiteri

"Luci d'inverno" (Nattvardsgästerna) di Ingmar Bergman del 1963

martiri della Resistenza quali don Giuseppe Morosini di don Pietro Pappagallo. Una figura, quella di don Pietro, a un tempo umile e grandiosa, dimessa ed eroica la quale sa coniugare, in una sintesi indimenticabile quale soltanto Rossellini poteva ideare, generoso amore cristiano e rigoroso impegno civile.

4) Un pastore luterano, di nazionalità svedese e di nome Tomas Ericsson, è invece il protagonista di *Luci d'inverno*, 1963, di Ingmar Bergman. Si tratta del secondo film della bergmaniana *Trilogia sul tema del Silenzio di Dio*, un silenzio che rischia drammaticamente di suscitare nel turbato pastore, oltre all'estrema solitudine esistenziale, persino la perdita della fede: anche il Cristo fattosi uomo, di fronte al Silenzio di Dio, urlò "Padre, perché mi hai abbandonato?". Film straziante e possente, con un protagonista assorto e dolente (l'attore fu Gunnar Bjornstand, interprete elettivamente bergmaniano).

5) Anche *Leon Morin, prete*, film del 1961, regia di Jean Pierre Melville, narra d'una prova di profonda tensione esistenziale e filosofica cui viene chiamato, durante la II guerra mondiale, un giovane prete di Besancon (Leon Morin, appunto, interpretato da un eccellente Jean Paul Belmondo, in uno dei suoi ruoli più drammatici e di rilevante impegno recitativo). Una giovane donna, atea e marxista, vedova di un ebreo ammazzato dai nazisti e che ha poi battezzato la figlia non per fede ma soltanto per proteggerla, va a confessarsi da lui soltanto per il gusto di provocarlo e sfidarlo, intellettualmente ed emotivamente. Lui accetta la sfida e, alla fine, la vince. Film molto parlato e privo di avvenimenti che non siano del cuore e della mente, spicca con propria, densa, originalità nell'insieme della filmografia melvilliana.

6) *Io confesso* è un film del 1953, regia del maestro dei maestri Alfred Hitchcock, ambientato e girato a Quebec City in Canada e narra il dramma che il giovane presbitero padre Logan - un cupo e pensoso, sempre in movimento, assai bello e assai bravo Montgomery Clift - deve affrontare come fosse la sua personale, e penosa, Via Crucis. Esso è ancora una volta quello della solitudine del presbitero ossia dell'incomprensione popolare nei suoi confronti, della condanna sociale derivante dal suo irremovibile silenzio circa il nome del vero colpevole d'un delitto - di cui lui stesso viene alfine accusato - che ha appreso nel corso del sacramento della confessione. Uno dei film meno compresi e di successo del sommo Hitch ma che io ho sempre amato ed ammirato.

7) *Proibito rubare*, 1948, regia di Luigi Comencini, è in fondo la riuscita, e divertente, parodia del film americano, ma di grande successo anche in Italia, *La città dei ragazzi* (ne dirò, ma di corsa, al termine del paragrafo). La realtà del mondo - dice in sostanza il laico e socialista Comencini, narrando la vicenda di don Pietro Tassinari (un ottimo Adolfo Celi) - non è mai tutta bianca o tutta nera, come par che credano a Hollywood: nella misera Napoli del Dopoguerra, si può realizzare il bene anche sommando alla carità cristiana un po' di, illegale, furbizia napoletana!

8) *La croce di fuoco*, film del 1947, autore l'Omero del cinema ossia John Ford, racconta invece d'un povero prete - "il fuggitivo", come suona il titolo originale del film, "The Fugitive", tratto dal romanzo *Il potere e la gloria* di Graham Greene - il quale cerca appunto di scappare, per salvarsi la pelle, dal Messico dominato

"Io confesso" (1953) di Alfred Hitchcock con Montgomery Clift

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

da una dittatura che perseguita chi professi la religione cristiana. Alla fine, rinuncia alla fuga e dunque alla propria salvezza, per portare i sacramenti a un morente. Film fordiano tra i meno apprezzati dal pubblico, era invece amatissimo dallo stesso Ford che scelse, per il ruolo del povero prete fuggitivo, uno dei suoi attori più potenti: Henry Fonda.

9) Tra i film italiani che hanno trattato l'argomento pretesco abbastanza pochi son quelli che sfuggono alla tentazione di cercare in esso aspetti banalmente comici: uno di questi pochi (tra cui ci sono, logicamente, le già ricordate opere di Rossellini e di Comencini) è *La messa è finita*, 1985, di Nanni Moretti. Storia di don Giulio il quale ritorna, dopo molti anni di missionariato nel Terzo Mondo, in una piccola parrocchia della città di Roma. Tanta è, purtroppo, la decadenza morale, la debolezza religiosa, la superficialità esistenziale che la società italiana lo costringe ad affrontare nello svolgere la propria missione sacerdotale che lo scoraggiato sacerdote preferisce tornare a fare il missionario.

10) Una fulgida carriera ecclesiastica - quella, da misero prete di campagna ad importante cardinale della curia vaticana, di Stephen Fermoyle (interpretato da Tom Tryon) - è raccontata, così ripercorrendo anche quasi un secolo - quello novecentesco - di storia della Chiesa Cattolica, da *Il cardinale*, 1963, regia di Otto Preminger, uno dei più robusti narratori cinematografici che abbiano costruito l'età d'oro del cinema americano. Un film classico, solidamente costruito e recitato, un esempio raro di come, con il cinema, si possa fare a un tempo opera storica e opera romanzesca.

Qualche lettore si stupirà di non vedere, nell'elenco, rammentate figure cinematograficamente celebri quali i due sacerdoti de *La città dei ragazzi* - film del 1938, regia di Norman Taurog, con Spencer Tracy nella tonaca di padre Flanagan - e de *La mia via* - film del 1948, regia di Leo Mc Carey, con Bing Crosby nella tonaca di padre O'Malley, presbitero canterino - e neppure l'addirittura famosissimo Don Camillo, nato quale personaggio letterario dei romanzi di Giovanni Guareschi e portato sullo schermo da vari cineasti quali Julien Duvivier, Carmine Gallone e Luigi Comencini: personalmente, trovo sia il filone hollywoodiano dei "preti caramellosi" sia il filone brescelliano degli eterni conflitti tra Don Camillo e il sindaco Peppone piuttosto stucchevoli.

3. Il curato di Bernanos/Bresson

Un esemplare itinerario cristologico - nonché una bellissima testimonianza poetica della "solitudine del prete" è quello percorso dal protagonista, un modesto presbitero francese, del film *Diario di un curato di campagna*, 1950, di Robert Bresson, tratto dall'omonimo romanzo di Georges Bernanos, scrittore spiritualisticamente cattolico e assai caro a Bresson, il quale si ispirò alla sua opera narrativa anche per *Mouchette*, un capolavoro del 1967. Mai come nel *Diario*, peraltro, il sofferto e rigoroso cristianesimo bressoniano trova fedele riscontro, esemplarietà profonda, certezza esegetica. La vicenda narrata è quella di un giovane prete - inviato quale curato ad Ambricourt, rustico borgo dell'Artois - impegnato in una drammatica, quotidiana e straziante lotta contro il male che è nel mondo - e che gli si para di fronte anche e soprattutto incarnandosi nell'indifferenza morale dei suoi parrocchiani e nell'incomprensione per i suoi tormenti esistenziali e per i suoi dubbi teologici da parte dei superiori ecclesiastici - e contro quello che porta dentro di sé, sotto forma di un cancro allo stomaco che precocemente lo condurrà alla morte. Le due forme di male conducono il "povero Cristo", che di Cristo ha voluto farsi servitore e portavoce, sull'orlo della disperazione, solo e apparentemente indifeso - se non, ma da parte sua sarà una consapevolezza da conquistare, dalla Grazia Divina - di fronte a una fase della propria esistenza che vive quale irrimediabile fallimento della propria vocazione sacerdotale e umana. Nell'imitazione di Cristo e nella quotidiana analisi di se stesso e dei moti incerti e tormentati del proprio spirito – attuata attraverso la quotidiana scrittura, antico e sempre nuovo esercizio spirituale per dirla con Pierre Hadot, di un diario – riesce a sopportare il dolore, a donare un senso più profondo alla propria missione religiosa ed esistenziale, a guardare in volto la morte e alfine ad accettarla, pronunciando, quali estremo messaggio prima di spirare, la frase *"Tutto è grazia"*. Bresson prosciuga il romanzo di Bernanos, pur rispettandone la lettera e lo spirito: lo essenzializza e lo sfronda, ne fa una cronaca severamente scarna e densa, fatta di piccoli eventi giornalieri che lo sguardo, appunto colmo di grazia, del cineasta trasforma in tappe d'una Via Crucis che è anche l'itinerario di una grande anima, pur racchiusa nel corpo malato di un piccolo uomo, verso la propria scomparsa terrena, Dio, la serenità eterna. Prima del film di Bresson, erano stati fatti altri tentativi di portare sullo schermo il romanzo di Bernanos ma erano tutti falliti per la disapprovazione, da parte dello scrittore, delle loro sceneggiature. Approvò, invece, quella predisposta da Bresson, che era fedelissima al libro ma, come già ho detto, lo epurava di molte annotazioni psicologiche, di molti episodi certo importanti nell'economia narrativa di esso ma alla fin fine non essenziali nel portare sullo schermo quelle che apparivano chiaramente, al regista, come le tappe di un cammino verso la santità. Nella sceneggiatura originaria, che Bresson poi rivide quando la trasformò in un vero e proprio, sublime, film, quando il protagonista annuncia a se stesso – e logicamente agli spettatori - che intende cominciare a scrivere un diario in cui annotare gli accadimenti della propria vita sacerdotale e le riflessioni che da essi scaturiscono nella sua mente e nel suo cuore, egli aggiunge anche che sarebbe stato il diario della *"...spaventosa presenza del divino in ogni istante della sua povera vita..."*. Successivamente, però, quella frase è sparita, tagliata dallo stesso Bresson, poiché anticipava, esplicitamente formulandolo fin dall'inizio, il senso del film che invece doveva essere compreso, man mano vedendolo, dagli spettatori. Anche questo piccolo episodio dimostra la concezione austera, purissima, altissima che Bresson aveva del cinema, vero strumento, nelle sue mani, di interrogazione su quell'Assoluto che *"...sta al di là delle parole o dello stesso essere..."*.

"Il diario di un curato di campagna" (Journal d'un curé de campagne) del 1951 diretto da Robert Bresson, tratto dall'omonimo romanzo di Georges Bernanos

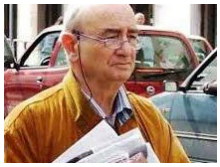
4. Conclusioni

E qui mi fermo, magari per tornare sull'argomento una prossima volta. Si tratta, del resto, di un tema inesauribile e così vasto che, per prima cosa, avrebbe la necessità di essere, per così dire, tipizzato ossia suddiviso per categorie tematiche. Per esempio: i preti caramellosi, i preti ridicoli, i preti impegnati nella società, i preti educatori, i preti collusi con il potere, i preti perseguitati e così via.

Stefano Beccastrini

Montanelli e il cinema tra successi e flop

Nei mesi scorsi, al Nuovo Pacini, di Fucecchio, proiezione in anteprima di un docufilm su Indro Montanelli... 'Indro, l'uomo che scriveva sull'acqua', di Samuele Rossi. Un docufilm di successo, anche se qualcuno ha rilevato l'assenza delle donne, che ebbero grande importanza nella sua vita. L'evento ha avuto uno strano effetto.... far maturare in diversi l'idea d'intitolargli una strada o una piazza, caso mai arricchita da un monumento... ho parlato di strano effetto perché la biblioteca comunale è intitolata a lui, con soddisfazione dei familiari, critici invece per il monumento di Milano...


Riccardo Cardellicchio

Indro Montanelli e il giornalismo. Indro Montanelli e la memoria. Indro Montanelli e la storia. Se ne sa molto e se ne parla molto. Poco si sa di Indro Montanelli e il teatro. Soprattutto di Indro Montanelli e il cinema. Quella, per il cinema, è stata una passione momentanea, finita – probabilmente – con la stroncatura ricevuta da *I sogni muoiono all'alba*, film diretto insieme ad altri due e tratto dall'omonimo testo teatrale, che invece aveva avuto successo. Ma andiamo con ordine. Il primo approccio con il cinema, Montanelli lo ha sùbito dopo la guerra, nel 1946. E' tra gli autori di *Pian delle Stelle*. Gli altri sono Bogo, Metz, Sonego e Ferroni, che ne è anche il regista. Prodotto a basso costo dal Corpo Volontari della Libertà di Padova, racconta di alcuni militari italiani, che riescono a fuggire da una prigione tedesca e – siamo nel 1944 – si uniscono a una brigata partigiana veneta, che opera a Pian delle Stelle. La comanda un ufficiale, il cui nome di battaglia è Lupo. Ci sono azioni di guerra e storie d'amore. La storia più importante è quella di Lupo con Luisa. Storia dolorosa. Come dolorosa è la sorte di numerosi partigiani. Alcuni critici definiscono il film antiretorico. Ma alla Mostra di Venezia, viene accolto da "corrucciati giudizi". Risaputo. Logoro. Episodio sentimentale forzato. Il Morandini, invece, sostiene che si distingue per il gusto del paesaggio e una certa autenticità nelle scene d'azione. Non ha una vera e propria distribuzione e finisce nel dimenticatoio troppo presto. Nel 1947, di nuovo con il regista Giorgio Ferroni, Montanelli è autore – con altri – della sceneggiatura, tratta da un suo articolo. Il film è *Tombolo, paradiso nero*. In pieno neorealismo, la pellicola "si pone dentro e fuori i labili confini di tale corrente". La vicenda ha a protagonista Andrea Rascelli (Aldo Fabrizi), ex brigadiere, ora guardiano di un deposito a Livorno, non lontano da Tombolo, la pineta occupata da militari di colore, e amico del capo della polizia (Luigi Pavese). La figlia di Andrea se n'è andata e, per sopravvivere, s'è messa a fare la prostituta. Nello stesso tempo, è divenuta amante di un malavitoso locale, chiamato Il Ciclista (Elio Steiner). Andrea lo scopre e reagisce al dolore infiltrandosi nella banda per fare arrestare tutti. C'è lo scontro a fuoco tra Il Ciclista e Andrea. C'è il pentimento della ragazza. Le tinte sono forti. Comunque, la critica lo giudica ben girato, con ritmo, l'intreccio che regge e mostra "una sincera partecipazione" del regista e degli sceneggiatori "agli eventi di questa umanità diseredata". Di più. C'è chi lo classifica l'unico film italiano capace "d'indagare e mostrare senza ipocrisie la realtà di una prostituzione diffusa, certamente generata dalla miseria, ma anche alimentata dalle spregiudicate necessità delle truppe (di colore e non)". La visione di Montanelli e del regista "rimane ancorata a una concezione tradizionale dei valori, a una netta distinzione di bene e male, a una ricerca di responsabilità che riguarda la sfera individuale e, infine, a un'indulgenza nei confronti delle scelte femminili". Montanelli torna al cinema dodici anni dopo, grazie a Roberto Rossellini, che dirige una riduzione del suo racconto *Il Generale della Rovere*. Sceneggiatori sono lo stesso Rossellini, il commediografo Diego Fabbri e Sergio Amidei. E' il racconto di un enigma, che si rifà alla biografia di Indro Montanelli in carcere, prigioniero dei tedeschi a San Vittore e condannato a morte nel 1944. Chi era il suo compagno di cella? Era Giovanni Bertone, truffatore, spia della Gestapo, o il Generale della Rovere, come si faceva chiamare? Sta di fatto che l'uomo finisce per convertirsi e affrontare, con eroismo, la fucilazione, voluta dai fascisti per rappresaglia all'uccisione del federale di Milano. Film controverso, oggetto di polemiche per la sua rappresentazione della Resistenza. Interpretato – volutamente – sopra le righe da Vittorio De Sica, e con Giovanna Ralli e Sandra Milo, ottiene il Leone d'Oro, ex-aequo con "La grande guerra" di Monicelli, alla mostra di Venezia (edizione numero ventiquattro), il Nastro d'argento per la migliore regia e il David di Donatello per la migliore produzione. Nel 1960, Indro Montanelli mette in scena un testo teatrale, basato sulla sua esperienza d'inviato in Ungheria nel 1956. Ha successo. E ciò lo spinge, l'anno dopo, a intraprendere l'avventura della regia, facendosi dare una mano da Enrico Gras e Mario Craveri, noti documentaristi. Gira *I sogni muoiono all'alba*, nel cast troviamo Lea Massari, Aroldo Tieri, Mario Feliciani, Ivo Garrani, Gianni Santuccio, Rina Centa e Renzo Montagnani. La vicenda si svolge nella notte tra il 3 e il 4 novembre 1956. Sono in corso le trattative tra sovietici e insorti ungheresi, guidati da Maleter. In un albergo, si trovano cinque giornalisti italiani, ognuno con le proprie idee politiche, ognuno con i propri problemi, morali e fisici. E' una notte terribile, d'alta tensione. Uno di loro – Sergio, giovane comunista – ha una breve, ma intensa, storia d'amore con la partigiana ungherese Anna. Notte di sogni e di speranze. Ma tutto muore, all'alba, quando arriva il rumore, assordante e terribile, dei carri armati. E' l'inizio della tragedia di un popolo E tragedia è anche per tre dei sei personaggi. La critica non è benevola. I giudizi severi, li ritroviamo sintetizzati nel Morandini: film inerte, statico, verboso, direzione impacciata. Montanelli va a rivederlo a Fucecchio, al cinema teatro Pacini, nel giugno 1962. Si trova solo o quasi. Da allora il cinema non ha fatto più parte della sua attività di giornalista e scrittore.

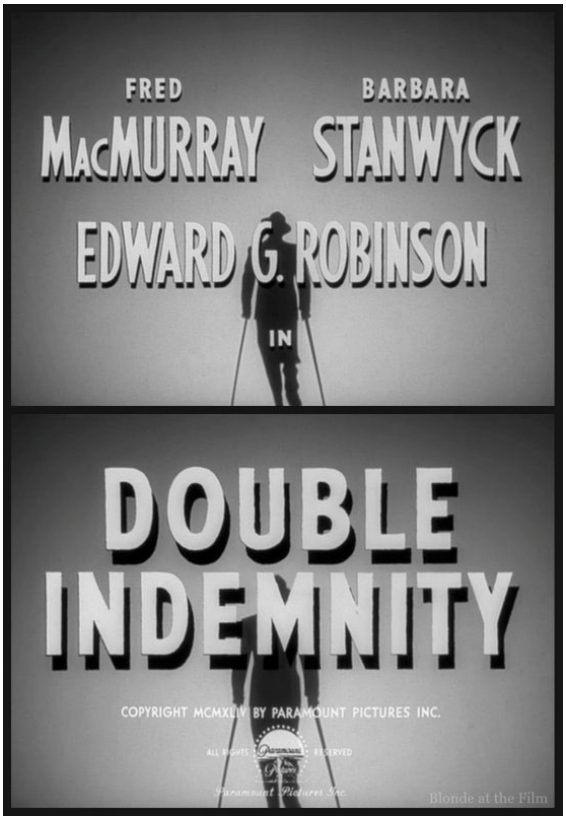
Riccardo Cardellicchio

"I sogni muoiono all'alba" (1961) di Mario Craveri, Enrico Gras e Indro Montanelli

La fiamma del peccato (Double Indemnity) 1944

Antonio Falcone

Los Angeles, notte. Un'auto procede a forte velocità, attraversa un incrocio noncurante delle indicazioni semaforiche e sbanda pericolosamente: la sua corsa finisce di fronte l'entrata di un edificio dove ha sede la *Pacific All Risk*, una compagnia assicuratrice. Dalla vettura discende Walter Neff (Fred MacMurray), che qui lavora in qualità di agente: il suo passo è incerto, come non può fare a meno di notare il guardiano notturno che lo accompagna in ascensore. Giunto in ufficio, madido di sudore e sofferente, si siede alla scrivania, accende una sigaretta, prende la cornetta del dittafono ed inizia a narrare, rivolgendosi al suo superiore ed amico Barton Keyes (Edward G. Robinson), la fosca storia in cui è rimasto coinvolto, masticando amaro nell'esternare la motivazione: "L'ho fatto per denaro e per una donna. E non ho avuto il denaro e non ho avuto la donna". I fatti, spiega Neff, risalgono a tre mesi prima, quando, trovandosi a Glendale, venne a rammentarsi che da quelle parti abitava il petroliere Dietrichson (Tom Powers), la cui polizza assicurativa per le proprie auto era prossima alla scadenza. Decideva quindi di andarlo a trovare, così da avviare l'iter per il rinnovo. Accolto dall'affascinante moglie, Phyllis (Barbara Stanwyck), ne restava subitamente ammaliato, attrazione che si rivelò ben presto reciproca, l'attacco diretto di lui, la studiata ritrosia di lei, fra sguardi e dialoghi colmi di sottintesi. Il ghiaccio non fu difficile a sciogliersi, anzi, già da un successivo incontro la donna ebbe modo di raccontargli la propria insoddisfazione coniugale, un marito ricco, più anziano di lei, avaro e scostante nei suoi confronti, nonché incline ad alzare le mani se in preda ai fumi dell'alcool, rivelandogli poi l'intenzione di convincerlo a stipulare una polizza sulla vita, visto che nel suo lavoro un incidente era sempre possibile … Neff ne aveva intuito la volontà di far fuori il consorte, si ribellò inizialmente all'idea, ma, oramai del tutto soggiogato, finì con l'architettare egli stesso un piano, in apparenza ben congegnato … *La fiamma del peccato* rappresenta la terza regia di un autore egualmente geniale e poliedrico quale è stato Billy Wilder, qui anche sceneggiatore insieme a Raymond Chandler, su soggetto tratto da un romanzo a firma James M. Cain (*Double Indemnity*, titolo originale del film, inizialmente pubblicato a puntate, a partire dal febbraio del 1936, sul magazine *Liberty*), ispirato ad un fatto di cronaca nera americana accaduto nel 1920. Siamo di fronte ad un *noir*, nella cui resa, visiva e contenutistica, appare del tutto dominante lo sguardo proprio del regista, sospeso fra disincanto e dolente pessimismo, volto a connotare di un sarcasmo beffardo e pungente la sorte di un'umanità incline al decadimento morale nella perdita di qualsivoglia identità ed inesorabilmente destinata all'autodistruzione. Noi spettatori siamo consci che è stato ordito un piano criminale, chi lo ha messo in pratica ce lo rivela attraverso il suo racconto, un monologo in forma di presa di coscienza riguardo quanto poco prima aveva rimosso, per cui attraverso la circolarità della vicenda narrata si è condotti all'interno di un infuocato girone infernale, dove i personaggi principali si dibattono come pesci nella rete: Walter Neff, uomo senza qualità pronto a cedere ad ogni pulsione materiale, non solo erotica, ottimamente reso da MacMurray suffragando ironia e fatalità, ma anche la *dark lady* Phyllis, una Barbara Stanwyck, vistosamente biondo platino, sinistra ed eccentrica (il braccialetto alla caviglia che solletica le fantasie di Neff) nel suo plateale bovarismo, prigioniera dell'insoddisfatto anelito di un riscatto, esistenziale e sociale, che sembra impossibilitato a verificarsi, almeno nell'assecondare le sue inclinazioni ("Sono guasta dentro", ammetterà infine, dolorosamente). A far da contraltare al loro stato crepuscolare (i particolari relativi all'attuazione del piano criminale vengano esternati dai due amanti all'interno di un supermercato, vita e morte in guisa di merce in vendita, fra gli scaffali della rituale quotidianità) interviene la rigorosa visione della vita, del tutto coincidente con quella professionale, espressa dal "Grillo Parlante" Keyes, un superbo Robinson nel delineare la personificazione di una coscienza dall'evidente consistenza paterna, ancor prima che fraternamente amicale, idonea a riportare la situazione all'interno di una compiuta moralità. Al pari della descritta struttura narrativa, che esalta la caratterizzazione psicologica dei personaggi, appare mirabile l'essenzialità della messa in scena e l'attenzione ad ogni singola inquadratura, con una propensione espressionista nell'assecondare, simbolicamente, oscurità e luce, ombre e riflessi (esemplare al riguardo la fotografia in bianco e nero di John F. Seitz), oltre che la tendenza a "giocare" col fuori campo in più di un'occasione (le discese di Phyllis dalle scale, a noi riportate attraverso lo sguardo di Neff, così come la resa del suo sentore di essere osservato una volta conclusa la confessione, ma, soprattutto, la sequenza dell'omicidio, dove l'obiettivo si mantiene fisso, con vivida forza espressiva, sullo sguardo compiaciuto della donna) ed inventarsi opportune strategie visive per mantenere sempre accesa la fiamma della *suspense* (una su tutte, notata da molti, la porta dell'appartamento di Neff che si apre verso l'esterno, così da nascondere Phyllis alla vista di Keyes). Viene offerto, sempre e comunque, sapido risalto alle singole interpretazioni attoriali, queste ultime già esaltate dagli incalzanti dialoghi e che d'altronde si rivelano preziose, anzi fondamentali, per poter raccontare, visualizzandole sullo schermo, le più evidenti contraddizioni e dicotomie proprie dell'essere umano in quanto tale, all'insegna della mutevolezza repentina nell'assecondare le molteplici circostanze che si presentano durante il cammino. Sullo sfondo si stagliano quindi, quali note ricorrenti, l'opportunismo, l'ossessione per il profitto, pulsioni sessuali spesso malcelate o trattenute. Fin dai titoli di testa, con l'incedere insinuante del funzionale commento musicale (Miklós Rózsa), progressivamente in sincrono con l'avanzare della figura di un uomo appoggiato sulle stampelle (il piano criminale ha trovato attuazione ed il destino giocherà presto le carte in mano), viene a concretizzarsi un'amara e pessimistica riflessione sull'orrore insito nella natura umana, la cui ambiguità andrà a manifestarsi in un fatale abbraccio tra erotismo e morte, quale estremo soffio di un'anelata vitalità. Da ricordare come nel finale del film, già del tutto diverso da quello dell'opera letteraria d'origine, venne eliminata in fase di montaggio la sequenza dell'esecuzione di Neff nella camera a gas, sotto lo sguardo desolato di Keyes, e poi una valida pellicola ispirata all'immortale capolavoro di Wilder, *Body Heat* (*Brivido caldo*, 1981), per la regia di Lawrence Kasdan, al suo debutto registico, protagonisti William Hurt e Kathleen Turner, anch'essa esordiente sul grande schermo.



Antonio Falcone

Egidio Farina al tempo del cinema come realismo magico

Natalino Piras

Il 23 novembre 2017, è morto a novant'anni Egidio Farina. A Bitti e dintorni la storia del cinema Ariston l' ha fatta la stirpe dei Farina, pastori poi diventati commercianti. Quella del cinema è per i bittesi una memoria di lunga durata: l'arte del racconto, la narrazione di un paese e di tutte le sue estensioni, nel reale e nell'immaginario. Come nel realismo magico di Macondo in *Cent'anni solitudine* di Garcia Márquez, come il bambino Totò e la sua amicizia con il proiezionista Alfredo in *Nuovo Cinema Paradiso* di Tornatore. Diceva Egidio che lui da proiezionista aveva girato e rigirato centinaia di migliaia di chilometri di pellicola. Aveva appreso quest'arte nel cinema parrocchiale, imperante canonico Respano. È la che si collocano storie e leggende. Quando io ero bambino, come Totò del paesino siciliano, il sabato di pomeriggio ci si andava a confessare. L'indomani, domenica, c'era l'obbligo della messa. Iniziava presto, da quella bassa, intorno alle cinque, passando per quella dei ragazzi sino alla messa maggiore, dalle 11 a mezzogiorno. Le prediche di Respano, il parroco, duravano mezz'ora. Un'altra mezzora se la sarebbe presa la sera, al vespro che terminava con il *Tantum ergo*. Ricordo una volta che *in exitu Israel de Aegypto*, l'uscita dalla schiavitù del popolo eletto non terminava mai. Tanto che Paciccia-tu ebbe tempo di scarabocchiare con una biro le candide cotte di tutti gli altri chierichetti seduti sulla fila davanti a lui. Ci pensò poi tziu Bulloni, il sacrista, a pagargli il dovuto. Il clou restava però la confessione del sabato. Dimmi che peccati hai fatto? Respano alternava voce paterna con un'altra autoritaria, da terribile giudice.

"*Appo uratu in s'orteddu 'e creja*", ho rubato nell'orticello di chiesa: quello che allora stava dietro la parrocchia di Santu Jogli. Nessuna reazione immediata da parte di Respano. Solo al momento dell'assoluzione, inflitta già la penitenza di tot *Pater Ave Gloria*, il "dello Spirito Santo" finale coincideva con due sberle, *unu cucassu* a destra e *un'istuturrata*, a manrovescio, sulla guancia sinistra. Educare i bambini, così il motto, a quel tempo.

"Dimmi che peccati hai fatto?"

"A metà settimana, in giorno feriale, sono andato "a su cinema 'e Peppanna": l'Ariston, in concorrenza allora con il Salone parrocchiale. Peppanna era moglie di tziu Pascaleddu, il fondatore, quello che resta nella memoria di noi bambini, correva il 1961, perché una domenica ci aveva spaventati dicendo che il costo del biglietto raddoppiava quel giorno, cento lire invece che cinquanta. Il film era *Viva l' Italia*! di Rossellini e il prezzo del biglietto lo faceva lievitare *s'attore*, il protagonista, Garibaldi.

"Dimmi che peccati hai commesso", imponeva Respano a qualche altra vittima.

Egidio Farina

"Sono andato in giorno feriale al cinema di Peppanna".

"*Vai chi da nachi ses riccu*!" Sei veramente ricco, tu! "*E su inari*", i soldi chi ti li ha dati?

"Sono entrato di nascosto, *a fura*".

"E che film era?"

"I Mongoli".

"Ma non lo hai letto l'avviso? Quello è un film escluso". Allora, la classificazione del Centro Cattolico Cinematografico, ben in vista in un cartellone all'entrata della chiesa diceva se i film in programma sia in *Probanìa* che in *do'e* Peppanna erano *per Tutti*, Adulti, Adulti con riserva, Sconsigliabile, Escluso. Va da sé che c'era preponderanza di Tutti-Adulti per i film del salone parrocchiale, Sconsigliabile-Escluso le pellicole dell'Ariston. Ma la gente affollava lo stesso i due cinema. Altri tempi.

"Allora come la mettiamo con i Mongoli".

"*Lampu! Bellu cinema e poi Gengis Khan...*"

"*Virma cue chi no est ora*, ferma lì. Per penitenza, se manchi un giorno che è uno *dae sa luttrina*", il catechismo, "allora i conti li facciamo tutti insieme. E così te li faccio assaggiare io i maccheroni in bagna mongola! Per adesso tieni questi!". Ci fu il rito dell'assoluzione impressa equamente tra guancia destra e guancia sinistra.

Egidio sta anche nella critica. Quanto ancora la Storia del cinema, quella ufficiale, non riconosce, è che la critica cinematografica la hanno inventata i bittesi.

All'Ariston di Bitti, di martedì, proiezione serale, Maureddu 'e Cossorodde si rivolge a Egidio, dopo il primo tempo di *Le diecimila verghe di Apollinaire*, vietato ai minori di 18 anni: "*Ma cann'est chi la piantas de vature tottu custos cinemas de bacassumene*? Quando è che la pianti di portare tutti questi film di bagassume?"

Sempre All'Ariston, di martedì, replica di *Mussolini ultimo atto* di Carlo Lizzani. Alla fine del primo tempo dice tziu Maureddu a Egidio: "*Ma cann'est chi la piantas de vature tossu custos cinemas antifascistas*?" Variava un poco il concetto.

Sempre all'Ariston, di giovedì, tziu Maureddu, Cozziente, Massidda e qualche altro li annoia - in verità non solo loro, anche noi cinefili di paese - *Teorema* di Pasolini, vietato ai minori di 18 anni. A un certo punto compare in scena uno smunto, uscito dalla pioggia, magro come la fame. Dice Cozziente: "Tziu Maurè, sicunnu mene custe est dae meta chi no idet recattu! Tziu Maure, secondo me costui è da tempo che non tocca cibo!"

La più famosa dell'Ariston l'abbiamo raccontata all'infinito. Era un giorno feriale, e in basso, in platea, tziu Frantzischeddu 'e Cacallu, Francesco Attene, Maggiore, segue con atten-

Francesco Attene, Maggiore

zione lo svolgersi della trama del *Giorno dello sciacallo* grande film di Fred Zinnemann. Il presidente De Gaulle evita il proiettile sparato

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dal fucile a silenziatore dello sciacallo perché proprio in quel frammento si china a dare un bacio a un partigiano in carrozzella, il 14 luglio, ai Champ Elysee. Commenta tziu Frantzischeddu: "Bonu proe ti acat cussu vasu!". Buon pro' ti faccia quel bacio! Maggiore era zio di Lorenzo Calzone, che ne ricorda un'altra. Era entrato a spettacolo iniziato e vedendo sullo schermo la scena di un bacio appassionato commentò a voce alta: *"ja azzes accuitatu a ameddare*, avete fatto davvero in fretta a fare l'amore". E' stata un'epopea, gli spettatori comuni e la critica titolata: Bakireddu 'e Cacallu fratello di Francesco, mio padre Prosporeddu, Mikelli Patedda, i fratelli Mancinelli: Romaneddu e Antoneddu, e anche qualche altro giovane o meno aspirante critico cinematografico. In alto, in galleria, le firme più importanti erano appunto Maureddu 'e Cossorodde, Cozziente, suo fratello Pipineddu, Sepereddu, qualche volta Irdocca, lo stesso Egidio. C'eravamo anche noi, quelli del *Collettivo Proletario*. Il lessico, per indicare il gradimento, variava da "bellu cinema", "bellu cinemozze", "bellu mattone", "unu mattone", "una mattonata", "bellu cinemeddu", "unu cinemeddu". Eravamo già nei Settanta. Ai tempi di *Giordano Bruno* di Giuliano Montaldo, Gian Maria Volontè nella parte del filosofo nolano. Cinema Ariston pieno in ogni ordine di posti. Domenica. In basso e in alto gli spettatori seguono con estrema attenzione almeno fino a quando non arrivano due, due ritardatari, un po' carichi, che evidentemente non si volevano perdere il film. Non si erano persi neppure il prima, a base di qualche buona bevuta. I due entrano in un silenzio carico di tensione. I due si sono visti in faccia, a pieno schermo, la scena in cui Giordano Bruno è torturato, in contesto di ferro e fuoco. Subito uno dei due esclama. "*Compà, s'attore son'arrustinne*, stanno arrostendo l'attore." La tensione scema di botto. Al centro dell'attenzione c'è invece un vivace battibecco tra Egidio che richiama all'ordine i due nuovi arrivati e loro che rispondono a base di "ista mutu tue", zitto tu!, e "carrettate di pisolate". Cinema nel cinema. Pensavo che Egidio fosse immortale, come si conviene agli eroi del cinema: Figlio di Peppanna e Pascaleddu, i fratelli Ulisse, Dino e Grazietta. I Farina, Lumiere in Barbagia. L'Ariston, mi ha sempre raccontato Paqujto, figlio di Egidio, fu inaugurato nel 1958, il 29 e il 30 settembre, Santu Miali e Su Meraculu, la festa grande di Bitti. Il film fu *Oklahoma* e durò in programmazione gratuita per una settimana. Su cinema 'e Peppanna, il locale, venne costruito dall'impresa di Oreste Giovanetti. Furono necessari due anni. La volta a cupola, rotonda, era una cosa che destava meraviglia. Furono impiegati 15 mila blocchetti di granito di Buddusò. Impastavano a mano e in quell'ora il traffico delle macchine e del pullman veniva bloccato. Il cumulo era così grande da occupare tutta la strada. L'avvento del cinema creò anche la meraviglia, per la prima volta che a Bitti arrivò la ruspa. Stavano a vederla o*reris*, sfaccendati contatori d'ore, e altri curiosi. Non fosse altro che per questa dimensione di sogno che entra nella nostra spesso rude storia bisogna conservare una memoria d'affetto per Egidio. Anche noi che siamo stati cinefili sempre su posizioni critiche, contro qualsiasi Potere, attribuivamo molta importanza al cinema come sogno, al fatto che i bittesi, altrimenti *tzente chin su pilu in su coro*, con il pelo nel cuore, fosse pure un popolo di sognatori. In questa educazione alla beltà dell'immaginario e della sua etica proponente tutta la stirpe dei Farina, Egidio in particolar modo, ha avuto un ruolo importante, ineguagliabile. Sia che all'Ariston passassero una qualche versione di *Giovanna d'Arco*, oppure un qualche kolossal di guerra, oppure nuove e sempre più aggiornate versioni dei *Cavalieri della Tavola Rotonda*", Semola che estrae *Excalibur* dalla roccia e si manifesta per quello che è, re Artù. Tutti ragionamenti e supposizioni di un popolo di sognatori. Accomuna lo spirito di molti bittesi il fatto che il racconto cinematografico dice del vero e delle finzioni come fossero la stessa cosa. Il cinema tramanda la memoria dei nostri incantamenti, nella terra concreta e nella terra sospesa, il fatto che la gente del mio paese estensibile e portatile molta strada ha fatto con il cinema, con la leggenda dell'Ariston. Egidio fa sempre da mentore, da compagno di strada. Ciascuno dei Farina ebbe un compito definito nella storia dell'Ariston: Ulisse alla macchina, operatore del 35 mm là in alto, in quella che in una curiosa inversione dei termini nella vulgata popolare chiamavamo "platea" invece di galleria. Grazietta stava in basso alla cassa, a volte coadiuvata dallo stesso tziu Paskaleddu e dai fratelli. Dino era un factotum addetto alle pubbliche relazioni. E poi Egidio. Era lui che tutti i venerdì scendeva a Cagliari a caricare le pizze per la programmazione settimanale, a giorni alterni più la domenica e le festività. Era lui che con la scala in spalla si faceva tutta Piazza Nova per arrivare all'inizio del corso ad attaccare i manifesti con colla da falegname. In certi giorni di pioggia le locandine venivano coperte di plastica trasparente per salvaguardarle dalle intemperie. Erano autentici frammenti di spettacolo, del cinemascope, inquadrature e sequenze di *Quo vadis?*, *Il Re dei Re*, tante conquiste del West, il bianco e nero del cinema francese, *Per un pugno di dollari*, *La resa dei conti*, *Quelli della San Pablo*, *Il dottor Zivago*, il terribile *Salò* pasoliniano, tutto Peckinpah, *Il tredicesimo uomo*, anomalo film sulla Resistenza come *L'armata degli eroi* eccetera eccetera.

Interno Cinema Ariston Bitti negli ultimi anni durante i lavori

Una leggenda senza soluzione di continuità. Egidio c'era, a dare una mano, a partecipare al dibattito, quando lo facevamo all'Ariston Cinestudio – per distinguerci dal Cineforum epigono del cinema parrocchiale - agli inizi degli anni Ottanta. Egidio continuava a presenziare alle proiezioni e pure al dibattito, autentico cinema nel cinema, commenti come in presa diretta per *I tre giorni del Condor*, *Z* e *La confessione* di Costa-Gavras, *Corvo rosso non avrai il mio scalpo* eccetera eccetera. Abbiamo ripreso a fare cine-dibattito all'Ariston, il dvd subentrato al 35 mm., dagli inizi di questo nostro Duemila sino all'altro ieri, un intero ciclo dedicato a Gian Maria Volonté e un altro a Fred Zinnemann, con tanto di brochure stampata in tipografia a sostituire le schede di una volta, realizzate in ciclostile. È anche questo un aspetto delle nostre leggende, della nostra storia. Egidio non manca mai. Continuerà ad accompagnarci per tanto tempo.

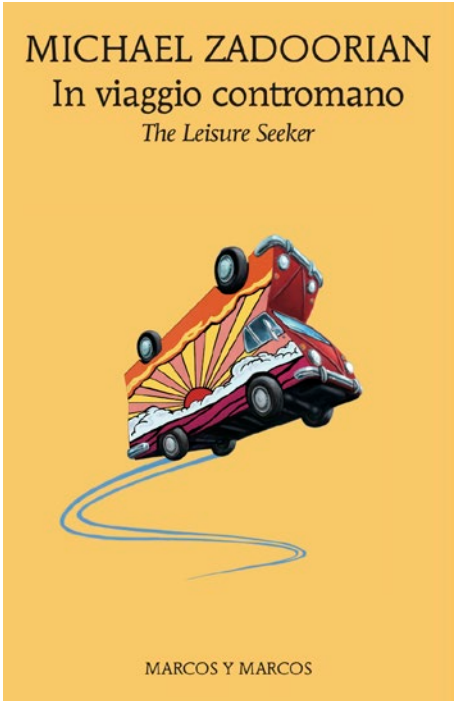
Natalino Piras

Al cinema

Ella & John

Andrea Fabriziani

Per questa storia, raccontata prima da Michael Zadoorian in versione letteraria e poi da Paolo Virzì in versione cinematografica, il titolo inglese, *The Leisure Seeker* (letteralmente sarebbe 'il cercatore del piacere o dell'ozio'), sembra essere proprio il nome perfetto. Nomen omen, dicevano. Questo singolare titolo fa riferimento al vecchio camper Winnebago Indiana con cui i coniugi Spencer, Ella (Helen Mirren) e John (Donald Sutherland), andavano in vacanza con i propri figli durante gli anni Settanta. Il passato e i ricordi da subito sembrano essere il vero motore della storia, insieme a tutta l'amarezza che il loro svanire può portare. Ella e John non si riconoscono più in un'America che si ritrova sotto la pressante campagna elettorale di Donald Trump (Virzì ce lo dice già dalle prime inquadrature e poi ripetutamente durante il film), non riescono a chiudere il loro spirito libero, che anche in età avanzata si dimostra ancora vigoroso ed entusiasta, nella gabbia dei medicinali e delle terapie. Proprio non ci stanno a separarsi l'uno dall'altra, e tantomeno dai propri ricordi ed esperienze che sembrano sfuggire sempre di più alla fragile memoria di John, un ex professore di letteratura inglese che ricorda benissimo i passi di Hemingway ma non i nomi dei propri familiari. A fare da contraltare si trova la debolezza fisica di Ella, ormai malata e intossicata dalla gestione della malattia del marito. In due, ed è questo uno dei concetti chiave del film, sembrano completarsi perfettamente: nei difetti e nei pregi, nella salute e nella malattia sembrano unire le loro fragilità per diventare un tutt'uno, qualcosa di inscindibile. Spegnersi lentamente senza poter decidere cosa fare del proprio destino non rappresenta un'opzione. Saliti a bordo del loro camper vanno in cerca dell'ozio, del piacere di vivere la vita finché è possibile, diretti a Key West, dove Ernest Hemingway ha soggiornato tra il 1931 e il 1939. Non mancano, durante il viaggio, momenti di ilarità e commedia alternati a momenti di tenerezza e dramma, tra whisky canadese e rapine sventate, tra matrimoni e diapositive proiettate durante la notte com'è tipico nella cinematografia on the road, che comprime narrativamente intere esistenze nello spazio e nella durata di un viaggio inteso come summa di una vita. Un'alternanza che è presente anche nella cinematografia del regista di Livorno, che scrive il film insieme a Francesca Archibugi, Francesco Piccolo e il romanziere Stephen Amidon, già autore del libro che ha ispirato *Il capitale umano* (2013). Curioso approdo di Virzì nel cinema statunitense, pur non trattandosi a tutti gli effetti di un film americano, *Ella & John* sembra collocarsi, tematicamente parlando, accanto a *La pazza gioia*, con questa idea del viaggio necessario per rompere gli schemi e per soddisfare le esigenze più intime di una coppia di protagonisti. Curioso è anche il percorso che porta il regista ad accostarsi al cinema d'oltreoceano. Sembra infatti che, negli ultimi anni, il destino lo abbia portato, passo dopo passo, proprio all'interno della stretta cerchia del cinema d'autore americano. Dopo la sfortunata esperienza di *My name is Tanino* (2003), girato tra l'Italia e gli Usa con i soldi dell'allora Cecchi Gori in via di fallimento, più di una volta i suoi film sono stati considerati per rappresentare l'Italia ai Premi Oscar per il Miglior film straniero, ricevendo, in entrambi i casi, un plauso concreto da parte della critica americana. Questo interesse ha portato poi ad una serie di proposte e progetti che Virzì rifiuta quasi programmaticamente: sceneggiature, racconti e romanzi americani, finché non si presentano un'opera di Zadoorian, una novella (pubblicata in Italia con il titolo In viaggio contromano) che racconta di due anziani che, a bordo del loro camper, sfuggono alla vita di tutti giorni e alle pressioni dei propri figli per dirigersi verso la California sulla Route 66. Un soggetto piuttosto classico che però si prende il tempo di maturare e di cambiare forma: cambiano il percorso e la destinazione del viaggio, cambia l'atmosfera sociale e il profilo dei protagonisti, fino ad arrivare ad una prima stesura dello script che Amidon traduce in inglese. Gli attori principali sono dei giganti, dei mostri sacri, tanto che Virzì, per sua stessa ammissione, neanche ci sperava: "Ricordo di essermi lasciato scappare di bocca una specie di impegno: se Donald Sutherland accetta di interpretare il ruolo di John ed Helen Mirren quello di Ella allora giuro che questo film lo faccio". Ma era solo un modo per spararla grossa, per mettere le mani avanti. Ed è forse proprio in questa esplorazione dei topos del cinema americano che un pochino Virzì si perde, o almeno perde una dose di riconoscibilità. Non troppo: la sua regia è abile, esperta e il film fila liscio e godibile, e come accennato l'opera ricorda il suo film precedente, tanto apprezzato in Italia e all'estero. Ma tra il road movie e gli scritti di Amidon e Zadoorian, tra Key West e la Georgia, lo stile del regista di *Ovosodo*, con Edoardo Gabbriellini che faceva l'operaio e leggeva i romanzi di formazione di Dickens, sembra un po' soffocare. Restano la qualità del prodotto, la bravura degli interpreti, l'importanza dell'operazione produttiva, la passione per la letteratura da cui indubbiamente il film prende le mosse, ed una bella storia di due persone che si completano e i cui silenzi non mettono mai a disagio l'un l'altra.

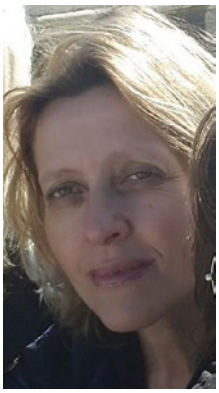


Andrea Fabriziani

Al cinema

Corpo e anima

Regia di Ildikò Enyedi. Un film con Alexandra Borbély, Morcsányi Géza, Ervin Nagy, Pál Mácsai, Júlia Nyakó. Titolo originale: A testről és a lélekről. Genere Drammatico - Ungheria, 2017, durata 116 minuti



Giulia Zoppi

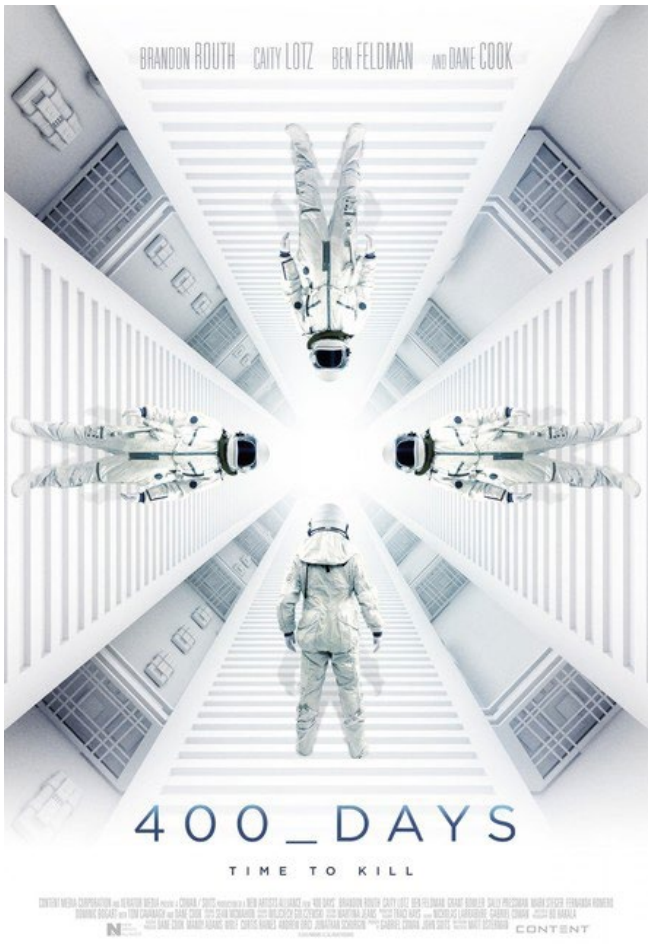
Un incipit fiabesco e ovattato in cui vediamo muoversi lentamente una coppia di cervi sotto la neve, tra la bellezza rarefatta di un bosco di conifere, sembra introdurci ad un'atmosfera sospesa e vagamente surreale (se non fossimo al cospetto di una pellicola girata da un'autrice di gusto mitteleuropeo, potremmo sorprenderci) che poco o nulla fa presagire lo svolgimento della vicenda che andremo a scoprire. Ildikò Enyedi infatti, autrice di opere apprezzate dalla critica e per questo premiata in concorsi internazionali (nel 1989 con *Il mio XX secolo* ha vinto la Caméra d'or al Festival di Cannes, nel 1992 ha fatto parte della giuria del Festival di Berlino e nel 1994 ha presentato in concorso alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia il film *Magic Hunter*; è nota anche per il film *Simon mágus* del 1999 e per la serie televisiva *Terápia* datata 2012), non è nuova a mescolare generi e a spiazzare, al punto da confezionare, anche in questa occasione, un film che ha il merito di interrogarci, quando non ad angosciarci, mentre racconta la vicenda di due solitudini che si incontrano nella Budapest contemporanea, mettendo insieme suggestioni e temi molto diversi tra loro, in un continuum narrativo che fila senza grossi intoppi, pur in un costante e precario equilibrio tra commedia e tragedia, fiaba e sogno. Premiato con un inaspettato Orso d'oro alla Berlinale 2017 *Corpo e Anima*, debutta nelle nostre sale ad inizio 2018 e spezza l'incantesimo prodotto dalle uscite natalizie, mettendo in scena il tacito confronto/scontro tra mondo animale e mondo industriale, tra vincitori e vinti, consumato tra le mura anguste di un macello di periferia e le dimore spoglie dei nostri protagonisti. Abbandonato il bosco infatti, Enyedi ci catapulta all'interno di un macello pubblico, luogo chiuso e summa massima di crudeltà umana, dove bovini ammassati in stretti recinti, fissano la macchina da presa, ignari della tragedia che li vedrà presto diventare succulenti piatti di carne macinata. All'interno del macello non ci vengono risparmiate scene cruente: vediamo sangue che scorre a frotte nei pavimenti del mattatoio, ne percepiamo gli odori sgradevoli e tutto l'orrore, tanto che non possiamo credere che la macellazione e tutto il disagio che suscita, non abbia un suo significato, nel magma variegato del film, perché il passaggio dall'incanto di due creature di montagna, solitarie e privilegiate perché libere, all'espressione ignara dei vitelli pronti al macello, non può essere casuale. Non occorre essere animalisti militanti per non accorgersi dell'intento provocatorio inscenato dallo scarto tra le immagini di due cervi in libertà e i bovini pronti alla macellazione. Al mattatoio lavora Endre (Géza Morcsányi, qui al debutto dietro la cinepresa), responsabile finanziario dell'azienda e vicino alla sessantina. Endre sembra oramai assuefatto al contesto, chiuso com'è nella routine tra casa e lavoro, riservato e poco socievole, offeso da una paresi al braccio che gli inibisce i movimenti. Lo vediamo alle prese con due nuovi arrivi: Sàndor un ragazzone dai modi spregiudicati e superficiali e Marika, detta Maria (Alexandra Borbély), giovane ispettrice della qualità dal volto niveo e dall'espressione interrogativa e imbambolata. Tanto è sbruffone Sàndor, quanto è timida ed impacciata Maria ed è infatti soprattutto su di loro che si indirizzeranno i primi sospetti di colpevolezza per un pesante scherzo organizzato nottetempo al macello. Quando si renderà necessario l'intervento di una psicologa per indagare al fianco della polizia, si verrà finalmente a scoprire che Endre e Maria ogni notte fanno il medesimo sogno: sono loro i due magnifici cervi che cercano cibo sotto la neve e che insieme compongono un ritratto di ovattata perfezione. Venuti a conoscenza del prodigio che li unisce, inizierà tra loro un lento ed impacciato avvicinamento che ci porterà a scoprire fino in fondo, la drammatica verità delle loro esistenze solitarie. Di Endre scopriremo che è un uomo deluso dalla vita, da tempo lontano da ogni affetto, di Maria sapremo che, seppure nel fiore della giovinezza, è rinchiusa in un'infanzia cristallizzata, refrattaria al mondo adulto che la circonda. Ancora imprigionata nel mondo dei bambini infatti, la vediamo frequentare sedute da uno psicoterapeuta per l'infanzia, come se la sua vita di adulta, non fosse che una recita quotidiana di cui temere effetti e conseguenze. In lei covano ossessioni e paure fortemente paralizzanti, al punto che la crescente curiosità verso Endre la renderà ancora più goffa e ridicola. Quando oramai Maria sembrerà convincersi di provare un sentimento non corrisposto, giungendo a compiere un gesto estremo (interrotto in extremis), Endre romperà i tabù che finora lo hanno bloccato e le confesserà il suo amore. Enyedi sembra suggerirci che, nonostante la sofferenza e la crudeltà in cui siamo immersi, abbiamo la possibilità di sospendere l'orrore e la paura, frequentando il nostro personale bosco di conifere, immersi nel silenzio delle nostre anime, in cerca di una qualche profonda verità.

Giulia Zoppi

400 giorni: non bastano le buone idee per creare un capolavoro…

Giacomo Napoli

400 giorni è un film del 2015, ad opera di Matt Ostermann, regista semi-indipendente che qui si cimenta al suo secondo lungometraggio, curandone sia la direzione che la sceneggiatura. La pellicola, piuttosto originale per un film di genere e peraltro decisamente low budget rispetto all'ambizione fantascientifica classica che si pone sin dall'inizio, si propone di indagare e disaminare un lungo percorso di training (400 giorni, per l'appunto) che uno sgangherato quartetto di astronauti dovrà superare per poter ottenere il diritto di partecipare ad una vera missione interstellare. L'addestramento avverrà all'interno di una simulazione, una sorta di reality show ambientato dentro una falsa navicella spaziale, durante il quale i quattro saranno costantemente sotto osservazione da parte dello staff tecnico e dovranno affrontare e superare una serie di prove critiche a sorpresa, dimostrando la loro resistenza fisica e nervosa e la loro affidabilità tecnica in vista della missione spaziale vera e propria. Interrompere la simulazione, arrendersi o fuggire dalla finta astronave (in realtà un ambiente creato ad-hoc sottoterra in una sperduta regione di campagna) corrisponderebbe a rinunciare automaticamente alla propria carriera, in un gioco di minacce per nulla velate e di arrivismo puro basato su pragmatica meritocrazia. La premessa, oltre ad essere appunto piuttosto originale, non è affatto male e presupporrebbe per i protagonisti, costretti a coabitare, rivaleggiare e allo stesso tempo collaborare tra loro in uno spazio angusto per un tempo estremamente lungo, un indubbio crescendo di ansia, paranoia reciproca e stress fisico e psicologico, mentre le onnipresenti telecamere potrebbero ricordare allo spettatore l'occhio onniveggente e angosciante di Hal9000, il computer folle del capolavoro kubrickiano "2001 Odissea nello Spazio" e gli spazi angusti e asettici potrebbero facilmente essere associati a quelli di "Alien" di Ridley Scott. Niente di tutto ciò avviene, purtroppo. Gli attori, assolutamente sconosciuti e poco ispirati, seppur ben diretti da Ostermann ci ripropongono dei personaggi farlocchi e poco credibili. Nessuno dei quattro astronauti della missione sembra un vero cosmonauta: il biologo pare un ragazzino spaventato e assolutamente gracile e inadatto, il vigoroso elettrotecnico sembra più un bulletto invecchiato che abbia deciso di mantenere la calma a tutti i costi piuttosto che un professionista vero e proprio, la dottoressa (unica donna del gruppo) è forse l'unica a risultare leggermente più a suo agio nei panni del proprio personaggio mentre il capitano, che di tutti dovrebbe essere il più convincente, appare costantemente come un tizio semi-ubriaco e semi-analfabeta che si trovi lì dentro per puro caso. Fin qui, terribile, ma c'è di peggio. L'atmosfera che dovrebbe risultare claustrofobica (in stile "The Hole" per intenderci) e alienante finisce per risultare quasi distesa per buona parte dell'intera simulazione, i numerosi riti quotidiani (i pasti, i test psicofisici, gli allenamenti intesivi e le varie routine degli astronauti) piuttosto che far avvertire allo spettatore un realistico



senso di logoramento e di ripetizione ipnotica, vengono affrontati dai quattro protagonisti con appena un lieve fastidio mentre al tempo stesso, assurde allucinazioni fanno la loro comparsa nelle strette cabine dei personaggi, ma appaiono come incongrue, forzate ed esagerate: niente a che vedere con le sottili allusioni tarkovskiane e con le raffinate apparizioni di "Solaris" a cui farebbero riferimento. Sorvolando sul fatto che la mancanza totale di una assenza di gravità (passatemi il gioco di parole) farebbe apparire piuttosto inutile l'intero esperimento, i quattro "amici" arrivano praticamente illesi e in ottime condizioni di salute fino quasi alla fine dei 400 giorni. Le visioni a cui sono soggetti paiono non disturbarli più di tanto e l'assoluta mancanza di collegamento con la "base" avvenuta in seguito ad un "falso incidente" a metà percorso, non sembra preoccuparli più di tanto. A questo punto ci troviamo a circa due terzi del film e il regista, non sapendo evidentemente come risolvere l'intera inconsistente sceneggiatura, comincia a dare letteralmente i numeri. Improvvisamente appare una sorta di zombi-cannibale, introdottosi all'interno della falsa navicella attraverso i condotti di areazione (sic!) e da quel punto… tutto diviene possibile (nel senso peggiore del termine). Citazioni gratuite da film splatterpunk vanno a confondersi con visioni degne dei più intricati e aulici rompicapo cinematografici, il tutto farcito con strane e suggestive riprese immerse nel buio più totale e tenebroso, che ci mostrano i quattro astronauti finalmente angosciati e logorati (ma non si sa bene da cosa) e dispersi sopra un immenso, inquietante deserto lunare battuto da raffiche di vento polveroso. Una ridda di spiegazioni alternative appare allo spettatore ma nessuna di esse viene approfondita coerentemente e i vari colpi di scena finiscono per accavallarsi senza senso come se gli attori rotolassero letteralmente e contemporaneamente verso l'incomprensibile finale. Nemmeno la presenza del bravo Tom Cavanagh riesce ad arginare questo sfascio involontario in cui teorie pseudo-scientifiche (e piuttosto improbabili) vanno a sovrapporsi con suggestioni horror-splatter e con disaster movies post-apocalittici in un'ordalia di accenni e di mezzi significati che vorrebbero aprire mille strade interpretative, senza riuscire a offrirne nemmeno una. I buoni propositi del regista, le numerose ed originali idee messe in campo, le ottime aspirazioni da cinema indipendente e la discreta capacità di direzione degli attori vengono quindi vanificate quasi del tutto da una sceneggiatura scritta alla rinfusa e tagliuzzata qua e là e da una trama incongrua che raggiunge punte di surrealtà involontaria. Da salvare sicuramente la fotografia e le lunghe, meditabonde scene di erranza nelle tenebre (suggestive e semplici al punto giusto) ma non certo sufficienti a concretizzare un'opera talmente inconsistente. Peccato, l'intenzione era molto buona e certe intuizioni se sviluppate in maniera coerente e approfondita, avrebbero potuto forse rivalutare in parte il senso (perduto) di questo film a basso costo e del suo increscioso "finale aperto" che vorrebbe dire di tutto e che finisce per non dire proprio nulla. Visione consigliata solo ad appassionati e curiosi.

Giacomo Napoli

Lirica

Ritratto di Maria Malibran, la cantante che catturò il cuore di Vincenzo Bellini

Tra le tante donne che il musicista amò, la soprano spagnola rappresentò per lui la donna perfetta

Orazio Leota

L'arte e l'amore spesso hanno camminato insieme, sempre vicini. L'una è stata ispiratrice dell'altro e viceversa e tutte e due sono andati a braccetto verso la medesima meta. Vincenzo Bellini, il catanese più famoso nel mondo, il compositore di "Norma", "I Puritani", "La Sonnambula" e quant'altro, uno dei massimi esponenti del belcanto ottocentesco, trovò nella soprano spagnola Maria Malibran la cosiddetta donna perfetta: la donna al contempo intellettuale, vivace ma con una classe innata, grande interprete canora ma anche grande attrice sulla scena, bellissima, affascinante, sfuggente. Rappresenterà la regina assoluta del suo cuore. Anche lei, come Bellini, destinata all'immortalità. Anche lei morirà giovanissima, a soli 29 anni, quando la celebrità l'aveva già resa nota in tutto il mondo, artista incomparabile qual era. Cantante lirica e tragica, sapeva passare dalla gioia alla malinconia con una facilità sorprendente. Impetuosa, generosa, eccessiva, sprezzante degli ostacoli che sapeva affrontare e superare con grande facilità. Parlava correttamente cinque lingue, il francese, l'inglese, lo spagnolo, l'italiano e il tedesco, pianista di rara abilità, compositrice, poetessa, pittrice di gusto raffinata ed era capace di disimpegnarsi con estrema facilità perfino nelle faccende domestiche. E bella. Di una bellezza più seducente che regolare, di una grazia incantatrice e di una forza di volontà indomabile, energica, a tratti definita un maschiaccio. Amante dell'equitazione era un'amazzone infaticabile e di rara abilità. Molti poeti cantarono con squisite poesie la grandezza della Malibran: "Beauté, génie, amour, furent son nom de femme escrit dans son regard, dans son coeur, dans sa voix! Sous trois formes au ciel appartenait cette âme. Pleurez terre! Et vous, cieux, accueillez la trois fois! Ce qù il nous faut pleurer sur ta tombe hòtire, ce n'est pas l'art divin, ni ses sarants secrets: quel que autre étudiera cet art que tu créais; c'est ton âme, Ninette e ta grandeur naive, c'est cette voix de coeur qui seule an coeur arrive, que nulle autre, après toi, ne nous rendra yamais". Questi versi di Lamartine sono incisi sulla tomba di Maria Malibran, nel cimitero di Laeken, presso Bruxelles. Bellini conobbe la Malibran la sera del primo maggio 1833 al teatro Drury-Lane di Londra: è inutile rammentare che la celebre cantante entusiasmava fino al delirio il pubblico londinese che acclamava instancabile la sua arte impareggiabile, la sua insolita e particolare bellezza e le sue geniali interpretazioni dei maggiori capolavori del tempo. A Bellini era giunta la fama di lei a Parigi, ed era ansioso di ascoltarla nella sua opera *La Sonnambula*. E in quella sera fatale, il grande maestro, sentendo per la prima volta quella insuperabile voce, fu talmente commosso, che alla battuta "Oh, m'abbraccia", il maestro, elettrizzato, si precipitò sul palcoscenico ad abbracciare la grande interprete. E il pubblico, in un sublime delirio, applaudì questi due grandi geni uniti dall'arte divina. Fu una commozione generale. Da quella sera, fra i due, nacque e divampò un grandissimo amore che legherà per sempre la vita del maestro a quella della Malibran. C'è da fare a tal proposito una premessa. Bellini non era affatto contento di come la sua musica veniva suonata nei teatri londinesi né tanto meno per come veniva interpretata dai cantanti che via via si succedevano; talvolta le sue opere venivano perfino rappresentate non nell'originale lingua italiana ma in inglese. Pertanto l'enfasi profusa dalla Malibran quella sera, la compenetrazione della soprano nella sua parte dapprima sorprese il maestro siciliano fino a lasciarsi andare (come riportano le cronache dell'epoca) in esclamazioni tipo "Viva! Viva! Brava!" o a battere fragorosamente le mani quasi dimenticandosi di trovarsi in un teatro inglese con tutte le convenzioni sociali annesse. Un trasporto il suo del tutto meridionale, vulcanico, insolito in quell'ambiente londinese freddo, compassato e calcolatore. I presenti in sala, se dapprincipio si domandavano chi era costui che tanto osava sfacciatamente finanche a riversarsi sul palco, quando appresero che era l'autore in persona di quelle musiche gli tributarono lunghi applausi e feste tanto che il maestro innumerevoli volte dal palco dovette ringraziare il pubblico entusiasta. Finita la recita, la Malibran rintracciò il Bellini, gli buttò le braccia al collo e sussurrò le parole simbolo dell'opera "Ah m'abbraccia!", senza aggiungere altro. Bellini ne era già innamorato perso. Il pubblico, a gran voce, li volle insieme sul palco e mano nella mano, come due innamorati, quali difatti erano sia pur ognuno a modo suo, si presentarono al loro cospetto e ne raccolsero gli ultimi applausi. Era iniziato l'amore tra i due, passionale da parte di lui, artistico da parte di lei: ella gli esternò tutta l'ammirazione che aveva per la sua musica e lui quella per il suo talento. La prima promessa del musicista catanese fu quella di musicare una nuova opera su un soggetto che avrebbe scelto la Malibran a suo piacimento. In effetti la soprano spagnola fu la migliore

Maria Malibran (1808-1836), nel 1834 interprete di "Norma"

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

interprete del suo tempo de "La Sonnambula": meglio di ogni altra interprete era riuscita a immedesimarsi appieno nelle caratteristiche della protagonista, la pastorella Amina, permeata dall'ingenuità e perennemente in balìa degli affetti che la agitavano. Al termine di una sua memorabile performance a Napoli ci fu anche chi si chiese se la forza dell'opera stava nella musica di Bellini oppure nella capacità della cantante di tradurla in arte canora e di presentarla nelle vesti di meravigliosa attrice. Il passaggio "Come per me sereno – Sopra il sen la man mi posa – Ah vorrei trovar parola – Di un pensiero, di un accento – Non è questa, ingrato core…" o il recitativo finale che culmina con l'andante: "Ah, non credea mirarti" erano capaci di mandare in visibilio il pubblico. Ma ben presto il nostro Vincenzo dovette fare i conti con la realtà. La Malibran era legata a un violinista, tale Beriot, dal quale avrà anche un figlio a cui sarà dato il nome di Carlo Vilfredo; forse le sue espansioni improvvise, le sue tenerezze, il temperamento affettuoso sia pur mai precipuamente ardente, trassero in inganno il temperamento focoso del Bellini convinto di aver catturato l'ennesima preda. Ma il catturato stavolta era lui: il solo pensiero di lei lo elettrizzava ma al contempo lo rattristava avendo compreso in quel suo soggiorno londinese di non aver conquistato appieno il cuore di lei. Chiese consiglio per via epistolare al suo amico Florimo, personalmente a Luigi Lablache, uno dei bassi più importanti dell'epoca, che fu franco col maestro ammettendo la comprovata relazione tra la Malibran e il Beriot. Bellini, accecato dalla gelosia, dimentico delle informazioni e consigli ricevuti, riprese a corteggiarla accanitamente, quasi con ferocia. Cominciò a seguirla per strada, nei caffè, in teatro, mettendo in imbarazzo la giovane. Una vera e propria follia passionale: più cozzava contro quella inespugnabile "fortezza", più si accendeva e delirava per lei. In tanti nel suo entourage temevano lo scoppio di uno scandalo e un inevitabile duello tra il musicista e il violinista Beriot. Chissà, forse anche lei avrà provato qualcosa di forte per Bellini, forse in lei ebbe il sopravvento quel senso di paura di lasciare il certo per l'incerto. Spesso l'anima di una donna è complessa e al contempo delicata e le circostanze della vita non possono permettere all'amore di dispiegare sempre la propria forza. La vita fu breve per entrambi, lui morto di malattia nel 1835 a soli 33 anni, lei, esattamente un anno dopo, stesso giorno, il 23 di settembre, per i postumi di un incidente di cavallo che decretarono la parola fine alla sua intensa esistenza quando non aveva ancora compiuto ventinove anni. Due geni, due anime così immensamente alte, che l'arte aveva misteriosamente unite, non potevano che essere l'una lo specchio dell'altra. Una barriera invisibile purtroppo non aveva permesso che questa comunione completa di anima e corpo si consumasse appieno.

Orazio Leotta

Cinema e letteratura in giallo

Casino Royale di Martin Campbell (2006)

Cast: Daniel Craig, Judi Dench, Caterina Murino, Madds Mikkelsen, Eva Green, Jeffrei Wright, Giancarlo Giannini, Claudio Santamaria, Jesper Christensen

Giuseppe Previti

Mentre Daniel Craig dopo un ennesimo ripensamento sta girando l'ultimo suo film della serie James Bond ci è sembrato interessante rivedere *Casino Royale*, film uscito nel 2006, ventunesimo della serie, e prima volta per Daniel Craig nei panni di James Bond. Va rilevato che è tratto dal primo libro della serie che Ian Fleming dedicò a 007. Il libro era stato pubblicato nel 1953. James Bond è alla prima avventura della sua carriere di agente segreto a due zeri e con licenza di uccidere. Sta dando la caccia a un banchiere di pochi scrupoli, Le Chiffre, sospettato di finanziare organizzazioni terroristiche. Bond riesce a sventare un attentato contro una compagnia aerea, mettendo nei guai Le Chiffre che ora deve restituire i soldi avuti in precedenza. Le Chiffre organizza una partita di poker milionaria al Casino Royale del Montenegro. Sarà il Ministero del Tesoro a finanziare Bond perché partecipi con altri dieci milionari a questa singolare sfida del banchiere a dieci multimiliardari. Ma sarà tutto più difficile e Bond anche perché troppo attratto dal bel sesso se vince la partita decisiva poi si perde per la strada e perde tutto il capitale. Ci sarà una lunga serie di botte, inseguimenti, ulteriori misteri ma alla fine, Bond, che si è anche innamorato, risolverà il caso. La regia di *Casino Royale* è affidata a Martin Cambell che già si era cimentato con il Bond di Pierce Brosnan in *Goldeneye* e che non ha nemmeno difficoltà con il nuovo 007. Il film odierno è anche interessante perché svela il passato degli 007, con Daniel Craig accolto con qualche scetticismo per una certa presunta ruvidezza comportamentale, ma francamente Daniel Craig si trova bene nei panni dell'agente segreto, ma guardando anche di restare nel solco della tradizione. Il pensiero di quella stagione è che forse Craig sarebbe stato più credibile nei panni dell'antagonista di Bond, ma lui smentisce tutti entrando a meraviglia nel personaggio, sia che degusti un liquore, sia che vesta uno smoking, sia che guidi una Aston Martin, d'altra parte va sempre ricordato che anche per lo scrittore era il primo approccio concreto con il personaggio, non diciamo un pre-Bond, ma certamente come tutte le novità una identità da plasmare e da trovare. Non ci sono i gadget di Q, i motoscafi o le auto avveniristiche, addirittura manca la fatidica frase "Il mio nome è Bond, James Bond". Così vediamo la prima missione del novello 007, con un incredibile inseguimento urbano, privilegiando così l'azione, ma Bond si innamorerà della bella di turno, e del resto questo suo fascino seduttivo sarà poi una delle caratteristiche dei vari Bond. Il James Bond di "Casino Royale" forse è quello, in omaggio anche a una sceneggiatura molto più vicina allo spirito del romanzo rifuggendo da scene troppo spettacolari, meno "fumettistica" delle varie interpretazioni, qui si vede un uomo anche con i suoi tormenti e le sue paure. Un Daniel Craig che tratteggia un personaggio molto duro ma altrettanto molto reale, una maschera da "duro" tipico di una cinematografia d'annata. Accanto a lui una serie di ottimi attori da Mads Mikkelsen a Eva Gree, da Judi Dench, vi è anche nel cast un gruppetto di attori italiani, Giancarlo Giannini, Caterina Murino, Claudio Santamaria. Regia molto rigorosa, accattivante come sempre la colonna sonora, assai eleganti i titoli di testa, insomma uno 007 dalle tante cartucce e, con il senno del poi, Daniel Craig ci aveva visto giusto nel vestire quei panni.

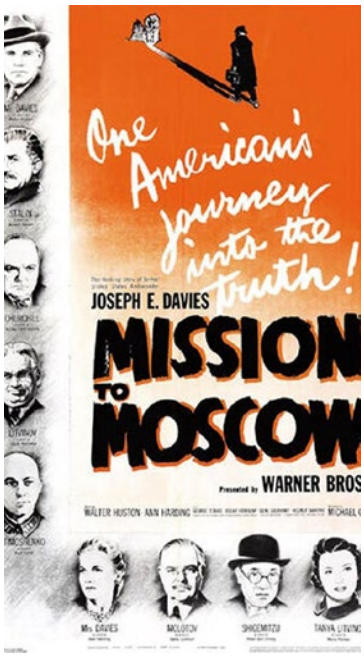
Giuseppe Previti

Mission to Moscow

Il film voluto da Roosevelt per unire il popolo americano e russo contro Hitler

Pierfranco Bianchetti

Nel 1943 nel mezzo del secondo conflitto mondiale arriva sugli schermi americani il film *Mission to Moscow* diretto da Michael Curtiz, sceneggiato da Howard Koch e prodotto da Jack Warner, un adattamento delle memorie di Joseph E. Davis, già ambasciatore degli Stati Uniti nell'URSS di Stalin dal 1936 al 1939, che aveva raccontato la sua esperienza diplomatica nel suo libro autobiografico, un vero best seller con oltre settecentomila copie vendute. A Curtiz era stato affidato il compito di realizzare una pellicola di propaganda bellica volta a unire le forze alleate contro il nazismo in un momento difficile nella dura lotta per sconfiggere il totalitarismo nel mondo. Già autore insieme al fedele Koch del mitico *Casablanca*, strepitoso successo di critica e di pubblico, il regista deve convincere l'opinione pubblica del suo paese, dell'inesistenza delle divisioni ideologiche tra le due nazioni, giustificando in qualche modo la dura repressione imposta da Stalin verso i suoi avversari con le terribili purghe del 1937 e 1938 come una necessità per isolare i sabotatori dall'avversario Trotzkij che vogliono mettere in difficoltà il processo di consolidamento dello Stato Socialista Sovietico. Anche il patto scellerato firmato a Monaco tra l'Urss e la Germania, è attribuito alla stupidità politica e strategica della Gran Bretagna e della Francia che aveva lasciato sguarnito e indifeso il confine orientale sovietico. Girato con notevoli mezzi economici negli studi della Warner Bros (costo due milioni di dollari), il film si avvale di autentici spezzoni di documentari della vita in Germania e in Unione Sovietica. Sono anni nei quali Hollywood si è assunta il compito di appoggiare la fine della neutralità degli States dopo l'attacco a Pearl Harbor producendo una serie di pellicole, *Song of Russia*, *Agguato ai Tropici*, *L' isola della gloria*, *Nazi Agent*, tutti del '42, *Prigionieri di Satana*, 1943 e il citato *Casablanca*, 1943, realizzati per favorire l'intervento militare in Europa e nel Pacifico, spesso anche un po' grossolani e infarciti di stereotipi qualche volta troppo marcati: i nazisti feroci e disumani, i giapponesi fanatici e crudeli, i britannici alleati su cui contare e i sovietici amici fraterni e fidati. Certamente il cinema è un mezzo di comunicazione straordinario capace di convincere tanti giovani americani ad arruolarsi e andare a combattere in difesa della democrazia. In quel periodo lo sforzo bellico dell'America è notevole e decine e decine di fabbriche sono impegnate nella produzione di tutto ciò che serve alle truppe statunitensi e ai loro alleati. A tale scopo sono impiegate tantissime donne in un'attività talmente incessante da causare una catena d'incidenti sul lavoro impressionante (si calcola che i morti del "fronte interno" siano stati più numerosi di quelli caduti in battaglia). Tra le varie pellicole *Mission to Moscow* diventa così l'esempio più significativo del processo propagandistico atto a rappresentare gli alleati sovietici e la loro società come un modello di vita non poi così diverso da quello americano. Non tutti però sono d'accordo con le tesi del film. Il critico cinematografico del *The New York Times*, il celebre Bosley Crowther, nel maggio 1943 (come riporta Mario Guidorizzi nel suo libro *Michael Curtiz un europeo a Hollywood – Casa Editrice Mazziana*) è particolarmente severo con il ritratto dell'Urss messo in scena da Michael Curtiz. "Viene mostrato – scrive il critico - che gli operai russi sono proprio come i lavoratori di casa nostra, cioè essi lavorano per il salario ed hanno un doveroso rispetto verso il principale. Poi si fa in modo che le signore americane sappiano che le loro sorelle russe adoperano cosmetici usciti dalla fabbrica di Madame Molotoff, la quale è una fine signora sospettosamente conscia della propria classe". Lo stesso giorno sul *The New York Times* appare anche una lettera co-firmata da John Dewey, professore di filosofia alla Columbia University e da Suzanne LaFollette, rispettivamente presidente e segretaria della commissione internazionale d' inchiesta sui processi di Mosca del 1937 e 1938 con i quali Stalin aveva liquidato senza troppi complimenti i suoi maggiori oppositori. Dewey e LaFollette affermano che: *Mission to Moscow* tratta essenzialmente tre argomenti: la storia sovietica dal gennaio 1937; le relazioni internazionali da quel periodo, e la storia americana dal 1939, falsificandoli tutti e tre". Molti anni dopo nel 1976, Giuliana Muscio, nota storica del cinema e autrice di *Lista nera a Hollywood – La caccia alle streghe negli anni '50 – Feltrinelli*, dedicherà alla pellicola un interessante saggio uscito nel n. 109 maggio- giugno di *Cinemasessanta* intitolato *Mission to Moscow – Il cinema americano in appoggio all' impegno bellico*. "L' analisi particolareggiata di un film, mai giunto in Italia – afferma la Muscio- commissionato da Roosevelt in persona, sintomaticamente filo-russo ma non filo- sovietico, scomparso, alla fine delle ostilità, dagli stessi schermi americani é destinato, nel periodo della guerra fredda, a trasformarsi in uno scomodo ricordo". Rifiutata dal pubblico (l' incasso è di soli seicento dollari), l' opera in realtà fa scatenare più le ire della sinistra statunitense antistalinista che quelle della destra conservatrice. Nel '47 però in piena guerra fredda lo sceneggiatore Howard Koch finirà, per aver scritto questo copione, nella famigerata *Black List* e il produttore Jack Warner dovrà testimoniare con imbarazzo davanti alla Commissione per le attività antiamericane. "Curtiz e Koch – conclude Giuliana Muscio nel suo saggio – anche in questo film sfoggiano la capacità di sfiorare molteplici tasti, dalla commedia leggera alla caricatura della politica internazionale..In fondo è questo il fascino, irrepetibile e intramontabile, del cinema americano della seconda guerra mondiale: la vivacità e lo slancio propagandistico, armonizzati in un prodotto sapientemente dosato qual è *Mission to Moscow*".



Il ballo dei notabili diplomatici a Mosca

Modellino di una fabbrica moderna che deve essere edificata dal regime sovietico

Walter Huston (padre di John Huston) nei panni dell' ambasciatore Joseph E. Davies.

Pierfranco Bianchetti

Al cinema

La dannazione dei soldi

Tutti i soldi del mondo di Ridley Scott

Alessandra Fagioli

Nella sua versatile inclinazione ad affrontare i generi più disparati - pur non avendo l'ingegno esclusivo di Kubrick che riusciva a fare di ogni suo film un capolavoro - Ridley Scott continua a mostrare sempre una grande cura, talvolta persino maniacale, nella ricostruzione storica e ambientale dei fatti, soprattutto quando decide di affrontare una vicenda di cronaca che è diventata anche un caso mediatico internazionale, quale il rapimento del nipote di John Paul Getty, grande magnate del petrolio. Forse uno dei più noti capitalisti di tutti i tempi, figura quanto mai ambigua e complessa, capace di essere munifico verso le opere d'arte e ingeneroso nei rapporti familiari, ricco fino all'inverosimile e avido fino al grottesco, la cui interpretazione era stata affidata in origine a Kevin Spacey. Attore quanto mai appropriato per le parti spietate, ambigue, diaboliche, che avrebbe senz'altro dato al protagonista quell'aura enigmatica di uomo contraddittorio e ambivalente. Ma come si sa le cose sono andate diversamente e l'etica ha potuto più dell'arte - laddove ci si potrebbe chiedere quanto la sfera privata pregressa possa influenzare quella attuale professionale, dal momento che lo stesso Polanski, sommerso da reiterati scandali per abusi sessuali continuava comunque a operare professionalmente senza che la sua statura d'artista fosse messa in giudicato. Così è subentrata all'ultimo momento l'interpretazione di Christopher Plummer, pure un grande attore, che tuttavia nel suo approccio senilmente più morbido ha stemperato molto quelle ambiguità di carattere che sottendono il personaggio storico, facendone un uomo accorto, ragionevole, se non addirittura lungimirante, con un senso del possesso esercitato tanto sui nipoti quanto sui soldi. Dopo tutto però J. P. Getty nella sua smodata avidità aveva precorso i tempi e assunto un atteggiamento quanto mai evoluto nei confronti dei sequestri: ovvero quello di non scendere a patti con i criminali, così come già negli anni di piombo lo Stato italiano non trattava con i terroristi, congelando i beni delle famiglie dei sequestrati (anche per trent'anni qualora queste avessero acconsentito ad avere prestiti da terzi). Strategia che nel tempo ha funzionato come deterrente nella richiesta di riscatto, fino all'estinzione stessa dei rapimenti. Eppure alla fine è proprio J. P. Getty, ravveduto dal fatto che il sequestro non era una messinscena per mungerlo e il nipote rischiava davvero la vita, a risolvere il caso pagando circa un milione di dollari (dei 17 inizialmente richiesti), ovvero il massimo che poteva versare esentasse, dato che aveva congelato tutto il suo patrimonio per evitare di spenderlo, riservandosi la possibilità di acquistare soltanto opere d'arte. Il film ricostruisce bene le atmosfere della dolce vita romana nei primi anni settanta, delle abitazioni lussuose in America del grande capitalista, dei viaggi in Arabia Saudita per lanciare l'attività petrolifera, a contrasto invece con la vita modesta condotta dalla famiglia del nipote quando era piccolo, con la prigionia nelle caverne dell'Aspromonte in balia della 'ndrangheta, con la comunità alternativa in Marocco dove finisce a drogarsi il figlio di Getty. Tanti set dunque che mettono a confronto l'estremo lusso con la brutale violenza, la vita condizionata dai soldi con quella bruciata dall'oppio, l'afflato di una madre determinata a tutti i costi a salvare la vita del figlio con la caparbietà di suo suocero nel difendere il capitale sopra ogni questione umana. Un intreccio che si dipana sempre sul filo della suspense, seppure il fatto sia noto, attraverso una partita giocata a più ruoli e su più piani d'interesse. Eppure in questo perfetto meccanismo da thriller psicologico si allungano talvolta delle ombre, come ad esempio quando appaiono in una breve scena le brigate rosse che si fanno avanti per chiedere anche loro il riscatto, come tanti altri sedicenti sequestratori, mostrandosi piuttosto ingenue e sprovvedute di fronte alla diffidenza dei familiari del giovane, quando i terroristi nella loro strategia destabilizzante tenevano molto a distinguersi dalla criminalità organizzata. Altro elemento piuttosto romanzato e poco veritiero è proprio la figura di John Paul Getty III, rampollo viziato e vanesio, che sembra tornare quello che era dopo il sequestro, ovvero un bel giovanotto che fa impazzire le ragazze, quando già allora era sulla china del padre, incline all'assunzione regolare di stupefacenti, tanto da avere un ictus per overdose a soli 25 anni che lo renderà quasi cieco, con difficoltà di linguaggio e costretto a una sedia a rotelle. Ma il film resta sul fatto di cronaca e sulla sua risonanza mediatica, fa luce sul valore che possono assumere i soldi a fronte dei legami affettivi, mette in scena la paura, il dolore, l'avidità, l'ingegno quali veri protagonisti di una movimentata partita a scacchi, fermandosi invece sulla soglia di quella deriva esistenziale che inizierà proprio quando il dramma del sequestro finisce. Così la storia si chiude in levare - su quel sorriso d'angelo di un giovane strappato alla morte che sembra avere una promettente vita davanti - calando il sipario su un amaro destino che non potrà essere riscattato nemmeno con tutti i soldi del mondo.

Alessandra Fagioli

Charlie Chaplin: poeta della settima arte e icona culturale del XX secolo

Enzo Pignatiello

Il più grande poeta del cinema; ecco come è stato definito l'ometto mal vestito e un po' triste che per trent'anni ha fatto ridere il mondo. Forse il segreto del suo successo è questo: in lui, e nel piccolo uomo debole e povero che egli ha rappresentato sullo schermo, milioni e milioni di altri uomini hanno riconosciuto sé stessi. Il mondo di Charlot è quello dei deboli, degli umiliati, degli offesi, il mondo dei poveri diavoli eternamente in lotta per sottrarsi alle angherie dei più forti, alle miserie della vita quotidiana, alle grandi e piccole ingiustizie di una società ferocemente egoista e crudele. Chaplin è figlio dell'Ottocento. Londinese, venuto dalla miseria e dal *music-hall*, la sua opera riecheggia Dickens e gli oscuri artisti della pantomima popolare, ed elabora e porta a perfezione su queste basi un personaggio complesso e completo, Charlot, divenuto nitida e immediata maschera cui il cinema ha saputo dare – come non era mai successo prima – caratteri di universalità, per poi riflettere, con essa e senza, sulle trasformazioni della società contemporanea in modi dapprima incerti e via via più personali, ricchi, contrastati. Interessante analisi di tutta questa evoluzione, sugellata *ab origine* da un fecondo scambio fra le due forme d'arte teatro e cinema, è descritta da S.A. Luciani, in una delle più risalenti pubblicazioni dedicate alla settima arte[1]. «I primi attori cinematografici sono stati naturalmente degli attori drammatici. Lyda Borelli, Italia Almirante, Maria Jacobini, Francesca Bertini, tanto per non uscire dall'Italia, sono passate allo schermo dal palcoscenico. Ben presto però si è visto che l'arte del teatro era tutt'altra cosa che quella del film, e che non bastava essere dei grandi attori drammatici per diventare attori cinematografici. Le due qualità si potevano anzi escludere benissimo. Si racconta che Sarah Bernardt sia svenuta vedendosi nello schermo nella parte di Margherita Gauthier, nella «Signora delle Camelie». E la cosa è ben verosimile. Quello che è certo è che il pubblico avrebbe preferito a lei Francesca Bertini. I primi attori del cinematografo anche se non provenienti dal teatro non hanno fatto che imitare quelli teatrali. Ma a poco a poco si è venuto a costituire uno stile particolare di recitazione, ben diverso da quello teatrale: più semplice e più raffinato nello stesso tempo, più istintivo e contemporaneamente più sapiente. Nello stesso tempo gli attori che prima, come accade a teatro, interpretavano indifferentemente parti di carattere diversissimo, hanno incominciato ad interpretare soltanto parti strettamente affini al loro temperamento. E, lasciando da parte i grandi attori

Charlie Chaplin in abiti civili

Chaplin nei panni di Charlot.

d i fa-

Caricatura di Charlot, di G. Di Stefano

Caricatura di Charlot, di Paolo Garretto

Caricatura di Charlot, di Alvaro Gorghi

Caricatura di Charlot, firmata Esopra (1926).

ri-

ma mondiale, in America, vi sono attrici che fanno la parte di "ingenue", o di donne fatali; uomini che fanno parti esclusivamente sentimentali o eroiche o odiose. Vi è in questo cristallizzarsi del tipo qualche cosa di analogo a quello che è avvenuto nella commedia dell'arte italiana. Ma non è in questo come si può credere un inconveniente o una deficienza artistica. La commedia dell'arte italiana è qualche cosa di molto più serio e profondo di quel che non sembri. E' l'eterna commedia della vi-

Chaplin visto da Hirschfield

ta, in cui si ritrovano attraverso le circostanze più diverse gli stessi tipi umani, sotto spoglie meno pittoresche che non siano quelle di Arlecchino, Rosaura, Colombina o Pantalone. La voluzione francese ha fatto dileguare lo sciame variopinto di queste maschere lasciandone una sola "pallida come la luna, silenziosa come il serpente, misteriosa come il silenzio": quella di Pierrot. Essa non è che uno spettro del passato. Ma senza che nessuno se ne sia accorto, essa ha mutato la sua casacca bianca in un abito scuro, il suo zucchetto in un cappello a mellone, ha fatto crescere due piccoli baffi sul labbro superiore, si è trasformata in una parola nel personaggio di Charlot. Perchè Charlot non è che la prima maschera del nostro tempo. Egli è il vagabondo moderno, l'uomo senza dimora ed occupazione fissa, che vive nei bassifondi delle grandi città; è un povero essere debole e ridicolo, vestito miseramente con una giacca troppo stretta e dei calzoni troppo larghi; un cappello troppo piccolo e delle scarpe troppo grandi; che assume nello stesso tempo un'aria dignitosa di "gentleman": un povero essere inetto alla vita, ma non privo di risorse e di malizia; che tutti maltrattano, ma che non perde la sua linea per questo, e che ha la forza di sorridere anche quando a malgrado delle sue trovate non riesce a mangiare.» Dunque Charlot, senza tema d'errore, può essere considerata la prima maschera del nostro tempo, venuta a redimere con la sua presenza tragica e comica, con la sua faccia dolorosa e sorridente, tutta la brutalità e la volgarità della vita moderna. I film di Charlot *Il monello* (*The Kid*,1921) e *La febbre dell'Oro* (*The Gold Rusch*, 1925), non possono essere classificati nel genere puramente comico, perché sono opera di poesia. Ma poiché la produzione di Charlot in massima appartiene al genere comico, è bene accennare alle caratteristiche di questa comicità. Henri Bergson

segue a pag. successiva

1 S.A.Luciani, *L'anti-teatro: il cinematografo come arte, Roma 1928, pp. 36-sgg.*

segue da pag. precedente

nel suo studio «Il riso. Saggio sul significato del comico» parlando del comico del gesto ha detto: «le attitudini, i gesti, i movimenti del corpo umano sono ridicoli nell'esatta misura in cui questo corpo ci fa pensare ad una semplice meccanica, in cui ci fa vedere nell'uomo il fantoccio articolato». E' comico per conseguenza «ogni combinazione di atti e di movimenti che ci dà, inseriti gli uni negli altri, l'illusione della vita e la sensazione netta di una combinazione meccanica». Una di queste combinazioni il Bergson la chiama *Il diavolo a molla* che ogni volta che si comprime nella scatola risalta fuori. «E' il comico del Guignol, asserisce il Bergson, che ad ogni colpo che riceve dal Commissario e che lo abbatte si risolleva imperterrito». E' il comico, possiamo aggiungere di Charlot che, nella *La febbre dell'Oro* ogni volta che è messo fuori dalla capanna, vi è risospinto dentro dalla tormenta. Un'altra forma di comico il Bergson la chiama *La palla di neve*, e consiste in una serie di guasti determinati da un gesto disgraziato iniziale. Un visitatore entra per esempio precipitosamente in un salone, urta una signora che fa versare la sua tazza di the su di un vecchio signore, il quale scivola contro un vetro che cade sulla strada ferendo un agente... Il Bergson enumera altre forme di comico, ma non osserva una cosa, che ci sembra fondamentale: che il comico è determinato dalla sproporzione o dal contrasto:

Chaplin nella capanna de "La Febbre dell'Oro" (1921)

- *Nelle forme*: tra la cosa ed il suo ufficio. Per esempio nella persona di Charlot tra il cappello troppo stretto e i calzoni troppo larghi, tra l'aria contegnosa e l'aspetto miserabile.
- *Nei movimenti*: nella sproporzione fra il gesto e lo scopo da raggiungere. Non è ridicolo, come si osserva di solito, chi cade, ma chi per non cadere fa dei movimenti scomposti ed inutili. E' ridicolo così un saluto fatto troppo tardi o troppo presto, uno sforzo inadeguato per sollevare un peso leggero, come un'aria di disinvoltura per sollevare un peso gravissimo.
- *Nelle situazioni*: nel contrasto fra l'azione e il sentimento. Un esempio di questo genere è ne *Il monello*, nella scena in cui Charlot, invece di difendere il suo bambino che si batte col figliolo del suo rivale, cerca di metterlo in condizioni d'inferiorità, per sfuggire alle inevitabili rappresaglie.

Chaplin nel personaggio dell'omino Charlot

Sono questi come si vede nuovi aspetti del comico, che il cinematografo ci ha rivelato, e che meriterebbero di essere presi in esame in un libro che integrasse «Il riso» di Bergson. Pur sotto diverse etichette, il personaggio creato da Chaplin è sempre lo stesso: diseredato, buono, generoso e indifeso, eternamente in lotta con l'umanità esosa e volgare. Con Charlot lo *slapstick* acquista risonanza umana, diventa elemento di caratterizzazione, senza convenzionalismi di sorta. Nel corso degli anni, questo omino vanesio, eccentrico e dalla dignità affettata, ha attratto platee valutabili intorno ai trecento milioni di persone. Naturalmente, un simile successo non ha mancato di commentatori ed esegeti. Il primo studio organico sull'opera di Chaplin fu forse il *Charlie Chaplin* di Louis Delluc, del 1922, al quale, da allora, se ne sono aggiunti tanti altri. La maggior parte dei lavori critici, però, tende ad evidenziare il lavoro di progressiva elaborazione del personaggio a fronte di una diminuita importanza dei caratteri della "maschera", da cui deriva una maggior attenzione rivolta ai film a più lungo metraggio, a svantaggio del periodo a matrice più scopertamente slapstick dei lavori di uno e due rulli *Keystone* ed *Essanay* (1914-'15). Lo studioso Francis Bordat, nel suo *Chaplin cinéaste* (Paris 1998) punta, invece, sul Chaplin autore cinematografico, mediante un'ampia recensione delle marche stilistiche della regia chapliniana, sempre discrete, spesso impalpabili ma concrete e importanti nell'economia di una trasparenza significante del discorso filmico. In cosa consiste, dunque, il contributo registico di Chaplin all'elaborazione di quel "classicismo" hollywoodiano che è il risultato ultimo di una lunga serie di interventi di limatura stilistico-discorsiva stratificatisi negli anni?

- Innanzitutto nel controllo e l'elaborazione di soggetto e sceneggiatura;
- Il controllo assoluto sul materiale girato e distribuito;
- La direzione sicura degli attori e di se stesso;
- L'abilità nella costruzione dello spazio più funzionale alla messa in inquadratura e una particolare sensibilità per la scelta di ogni elemento del profilmico;
- La possibilità di lavorare in tutta tranquillità, toccato solo marginalmente dalle logiche incalzanti dell'industria;
- La capacità di esprimere una poetica coerente, sfaccettata e votata all'arricchimento;
- La consapevolezza di essere un autore-attore, in grado non di sommare due mestieri, bensì di sintetizzarli;
- L'amore infine per la propria opera e l'impegno perpetuo alla salvaguardia della sua integrità.

D'altra parte, la fama di Charlie Chaplin come

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

fenomeno culturale risulta durevole dal momento che, più di qualunque altro artista del suo tempo, la vita e l'opera di Charlot si sono strettamente intrecciate con i temi, gli eventi

e le principali inquietudini del Ventesimo secolo, e tra esse:

- Il decollo dell'industria filmica: Chaplin ha contribuito alla popolarità del film e a legittimizzarlo quale forma d'arte. Nel 1919 fu tra i membri fondatori della United Artists.
- Il culto della celebrità: Chaplin è stato il prototipo, capace di calamitare a sé folle di decine di migliaia di persone in tutti i luoghi che attraversava. La sua immagine fu utilizzata per vendere milioni di riviste, giocattoli, spartiti musicali e tutti i tipi possibili di accessori e gadget, dai più banali a quelli più originali e curiosi.
- Le Guerre Mondiali: ha realizzato commedie ispirate a entrambi i conflitti, mentre essi si stavano ancora combattendo.
- Il gusto del pubblico per lo scandalo: ha testato i limiti della tolleranza del pubblico, conducendo vita affettiva e matrimoniale disordinata e fornendo, in tal modo, materiale "di prim'ordine" per la stampa scandalistica.
- Arte e politica: il contenuto "di sinistra" dei suoi ultimi film, assieme al suo manifesto attivismo, lo resero bersaglio da parte dei politici Maccartisti e dell'FBI: alla fine fu costretto all'esilio europeo nel 1952.
- Politica e arte: venti anni più tardi, mentre imperversava la Guerra del Vietnam, Chaplin fu invitato negli Stati Uniti per ricevere un Oscar Onorario alla carriera. L'occasione consentì all'industria cinematografica e ai media di decantare le realizzazioni filmiche chapliniane, e, per conseguenza, di scagliare una pungente rampogna alle politiche repressive del regime allora in corso.
- Trionfo del povero derelitto: dopo tre anni, nel 1975, il bimbo originario dei bassifondi londinesi riceve il cavalierato.

Muore nel Natale del 1977 e conclude così una esistenza talmente fitta di motivi rocamboleschi da sembrare l'itinerario fantasioso compiuto da un eroe della migliore tradizione popolare epica, tutto cadenzato da prove iniziatiche che lo

Fotobusta della compilation "Fantasie di Charlot", illustrata da Longi (1956)

Fotobuste dell'edizione italiana di "The Kid".

conducono verso un premio, attestandone la costanza, l'avvenuta maturazione e l'appartenenza ad un gruppo.

In sostanza, i film di Chaplin trascendono la reale storia della sua vita, non tanto per ciò che narrano, quanto per il modo in cui lo narrano. Charlie Chaplin si esprime con il linguaggio primitivo del movimento, e lo fa meglio di qualunque altro nella storia della settima arte. Egli crea un mondo comico vorticoso e lo ricolma di mirabolanti effetti magici conditi da una comicità coreografica, elementi tutti che rappresentano una autentica meraviglia per gli occhi. Inoltre stabilisce un rapporto intimo con il proprio pubblico, e attraverso la sua eloquenza fisica riesce a dimostrare, con abbacinante chiarezza, quanto in profondità possiamo comprendere ciò che attraversa testa e cuore di un'altra persona. Ecco perché i suoi film detengono il potere incantatorio delle platee di tutto il mondo d'oggi, come di quelle del lontano 1914. Scoprire Charlie Chaplin equivale a ritrovare un caro amico perduto da lungo tempo. L'incontro reca tanta e così grande gioia da non necessitare di parola alcuna. E' sufficiente solo concedersi una sana risata, e riconoscere che non siamo soli.

Enzo Pio Pignatiello

Abbiamo ricevuto

Eternamente Charlot

Eternamente Charlot ricostruisce minuziosamente le molteplici sembianze assunte dal grande Mito chapliniano in un secolo intero, secondo le svariate manipolazioni e le molteplici utilizzazioni dei distributori, attraverso i film di montaggio e le antologie che costituirono un fattore assai importante per l'espansione del successo di Charlot, e delinea, perciò, una sorta di analisi al ruolo che questo buffo personaggio con la bombetta ha avuto per la cultura mondiale ed italiana in particolare, osservandolo da un punto di vista totalmente nuovo ed inedito: quello del suo pubblico delle risate collettive e contagiose. Il libro ha inoltre "il merito di affidare ad un simpatico tono discorsivo un inappuntabile rigore filologico che lo rende preziosa e sicura guida ad una nuova comprensione del fenomeno Chaplin, fenomeno che per fortuna non riveste l'ammuffito carattere delle vecchie cose ma costituisce ancora stimolo vivo anche per noi persone di oggi e per la cultura non solo cinematografica del ventunesimo secolo."
(E.G.LAURA, dalla *Prefazione*)
Attraverso una accurata opera di catalogazione, ottenuta consultando materiali conservati nei fondi archivistici della Direzione Generale per il Cinema del Ministero per i Beni e le Attività Culturali [1] e dell'Archivio centrale dello Stato, il volume si occupa della fortuna dei film chapliniani nel nostro Paese ed analizza con attenta documentazione sia l'intervento della censura di Stato, sia l'opera di rimaneggiamento di tanti capolavori chapliniani brevi, rimontati da distributori fantasiosi a partire non dai negativi originali ma da copie spesso mediocri e soprattutto incomplete: il materiale veniva collegato da commenti "off" che inventavano una trama unificatrice di "corti" diversi, con l'aggravante che il commento "off", sovrapponendosi alle immagini, spesso si intonava ad un modesto umorismo verbale che faceva a pugni con la comicità dei film stessi, affidata all'espressione visiva. A tal proposito, racconta André Malraux di aver visto in Persia un film che non esiste dal titolo "Vita di Charlot": "I cinema persiani sono all'aperto, sui muri che circondavano gli spettatori, dei gatti neri, acciambellati, guardavano lo schermo. Gli esercenti armeni avevano, con grande astuzia, realizzato un montaggio di tanti piccoli Charlot, e il risultato, un "Lunghissimo-metraggio", era sorprendente: il mito allo stato puro". Chaplin è forse l'autore più "tagliato e rimontato" della storia del cinema, fenomeno che prende le mosse proprio dal Mito di cui riferisce Malraux, e che sembra raccontare perfettamente la modernità [2].
Altro filo conduttore di "Eternamente Charlot" è costituito dalla musica e dalle colonne sonore dei capolavori chapliniani. L'amore per la seconda arte accompagnò Charlie Chaplin per tutta la vita, sbocciando già al tempo della sua infanzia e rendendolo partecipe di quella categoria di compositori, che pur non avendo una formazione musicale di tipo accademico, sono riconosciuti come autori a pieno titolo.

[1] All'indirizzo internet http://www.italiataglia.it/è consultabile la banca dati che raccoglie le informazioni più significative, tratte dai visti di censura, di ciascun film sottoposto alla revisione cinematografica dal 1913. In Italia ogni opera filmica deve essere sottoposta al vaglio delle Commissioni di revisione cinematografica per ottenere il nulla osta alla proiezione pubblica. Attraverso la documentazione presente negli archivi della Direzione Generale per il Cinema del Ministero è possibile procedere ad una mappatura completa delle opere. A partire dal settembre 1944, ad ogni pellicola sottoposta alla Commissione di revisione cinematografica (lungometraggi, cortometraggi, attualità, pubblicità) corrisponde un fascicolo contenente una straordinaria documentazione cartacea che permette di ricostruire le vicende censorie del film oltre a indicare tutti i dati tecnici ed artistici di ciascun titolo, italiano e straniero, distribuito nelle sale italiane. Purtroppo, per i film dal 1913 al 1943, presso la Direzione Generale per il Cinema, esiste solo il Registro di Protocollo, quindi le informazioni raccolte sono minime rispetto al periodo successivo (1944-2000).
[2] L'analisi di molti "materiali non filmici", ossia della documentazione accompagna la produzione cinematografica permettendo di collocare nello spazio e nel tempo l'opera audiovisiva e scoprirne i segreti di fabbricazione, è stata possibile grazie alla banca dati consultabile al sito http://www.charliechaplinarchive.org/, sito ufficiale del catalogo on-line che contiene l'intero archivio professionale e personale di Charles Chaplin scrupolosamente conservato negli anni, dagli esordi sui palcoscenici del music-hall inglese agli ultimi giorni della sua vita in Svizzera. 85631 immagini, 341 sceneggiature, 2201 manoscritti, 10292 lettere e migliaia di documenti tra cui diari di lavorazione, bozzetti, rassegna stampa, materiale pubblicitario, programmi di sala. Oltre 75 anni di documenti manoscritti e dattiloscritti, fotografie e ritagli stampa ripercorrono la carriera del più universale tra i cineasti, gettando nuova luce sulla sua carriera, la sua vita, ma soprattutto sul suo metodo di lavoro. Dai primi appunti manoscritti per un soggetto alle riprese del film, i materiali documentano tutte le fasi della lavorazione e dello sviluppo di un film o di un progetto mai realizzato. Poesie, testi, disegni, programmi di sala, contratti, lettere, riviste, souvenir di viaggio, fumetti, vignette, manifestazioni di encomio o di critica, i giorni migliori e quelli da dimenticare... il vasto archivio on-line permette di accedere a tutte le schede catalografiche dei documenti e di leggerne un assaggio.

Eternamente Charlot
di Enzo Pio Pignatiello e Riccardo Colucci
Roma, Edizioni Pioda,
2015; pp. 276, ill., 8 tav. a colori;
ISBN 978-88-6321-127-6)

Abbiamo ricevuto

L'occhio del diavolo. Il cinema di Ingmar Bergman

a cura di Jaurès Baldeschi. Interventi di Roberto Chiesi, Gualtiero De Santi, Claudia Geminiani, Marco Incerti Zambelli, Andrea Mancini, Tullio Masoni, Paolo Vecchi con la collaborazione di Andrea Campinoti, Federico Cioni, Lorenzo di Falco, Marco Pucci, Circolo del Cinema "ANGELO AZZURRO" Castelfiorentino 2017

Ingmar Bergman è indubbiamente uno dei grandi protagonisti del cinema mondiale, ma anche un grande regista teatrale che ha inciso profondamente nella storia del teatro. Bergman era probabilmente un artista che vedeva nel cinema uno strumento per parlare delle relazioni umane, la lotta di uomini e donne per dare un senso alla propria vita. Tutti - anche se non siamo religiosi, né scandinavi - possiamo identificarci nel vecchio professore de *Il Posto delle fragole* o nell'attrice e nell'infermiera che duellano in *Persona*. In teatro e al cinema, Bergman metteva in scena la vita. Quando penso a Bergman la mia memoria corre ad un ricordo indelebile che ancora mi fa accapponare la pelle, credo di essere tra i fortunati che nell'aprile 1972 al teatro della Pergola di Firenze in occasione dell'8. Rassegna Internazionale del Teatri Stabili (una felice stagione che per alcuni anni fece di Firenze la capitale

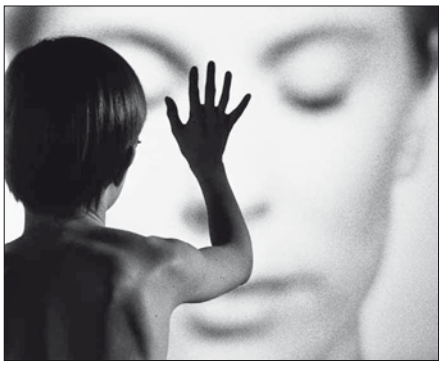
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

mondiale del teatro), ha avuto l'occasione di vedere *L'anitra selvatica* di Henrik Ibsen con la regia teatrale di Bergman presentato dal Kungliga dramatiska teatern di Stoccolma, uno dei maggiori e più gloriosi teatri di Svezia. Una regia sbalorditiva per il rigore di una lettura che evitava a qualsiasi manipolazione scenica, una ambientazione di una semplicità sconvolgente costruita con teleri neri e rossi ma con i costumi, i mobili e gli oggetti rigorosamente naturalistici. Un lavoro sugli attori calati psicologicamente nei personaggi. Attori straordinari come Max von Sydow, Erland Josephon, Harriet Andersson (eccezionali interpreti di tanti film bergamiani) solo per citarne alcuni, un'esperienza emotiva che rimane cucita addosso. Il dramma di Ibsen evidenziava come una piccola comunità si distrugga perché incapace di reggere alla verità. Bergman ci mostra che le due famiglie, quella povera e quella ricca sono uguali, borghesi e ipocrite nello stesso modo. Ibsen aveva immaginato la soffitta dove vive l'anitra ferita in fondo al palcoscenico, Bergman rovesciava la scena di 180 gradi immaginando la soffitta nella sala facendo si che i personaggi non si allontanassero dagli spettatori, ma si rivolgessero verso di loro. Ibsen faceva suicidare Edvige fuori scena, Bergman la fa suicidare sul boccascena rivolta verso il pubblico, fuori da quella scena nella quale aveva recitato fino allora. Una libertà che Bergman si prende, che determina un forte impatto emotivo facendo diventare quel gesto suicida in mezzo alla gente la rappresentazione drammatica di un mondo che si autodistrugge con le sue mani. Nato in Svezia, ad Uppsala il 14 luglio 1918. Autore fortemente radicato nella cultura teatrale e letteraria del suo Paese, tra i massimi protagonisti del cinema europeo, si è interrogato sui temi universali dell'esistenza umana, come il conflitto generazionale, il silenzio di Dio, l'incomunicabilità tra le persone, la percezione della morte e della malattia, la crisi della famiglia e delle relazioni di coppia, le pulsioni nascoste dietro la maschera della persona. Dopo un' iniziale fase di ricerca e di sperimentazione, oscillante tra le influenze del naturalismo e l'espressionismo, la sua ricerca stilistica si è mossa nel segno dell'essenzialità, affidandosi sempre più a una scrittura fortemente cinematografica e alle interpretazioni di un gruppo di fedeli attori, (in particolare Bibi Andersson, Liv Ullmann, Ingrid Thulin, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Erland Josephson). Gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza, trascorsi tra continui spostamenti da un paese all'altro seguendo gli itinerari della famiglia. Il padre, pastore luterano, avrebbe lasciato un segno evidente nell'opera cinematografica di Bergman, attraversata dai temi ricorrenti del conflitto generazionale e del contrasto con figure autoritarie e opprimenti. I rapporti sempre tesi con il padre, lo spinsero a lasciare la famiglia quando muoveva i primi passi nel mondo del teatro studentesco, lavorando in un centro per la gioventù e organizzando spettacoli per bambini nel centro sociale di Stoccolma. Fu poi assunto al Teatro Reale dell'Opera di

L'OCCHIO DEL DIAVOLO
il cinema di

INGMAR BERGMAN



Circolo del Cinema "ANGELO AZZURRO"

la conchiglia di santiago

Stoccolma come assistente alla regia (e con un primo incarico di suggeritore). Nel 1942 entrò nel mondo del cinema: grazie alla messa in scena di una sua commedia di derivazione strindberghiana, fu notato dal direttore della Svensk Filmindustri (storica casa di produzione svedese) e assunto per leggere sceneggiature e scrivere i dialoghi dei film. Era l'inizio di una lunga carriera piena di collaborazioni con i maggiori registi svedesi dell'epoca. Nel frattempo anche l'attività teatrale assunse un ruolo di rilievo: nel 1944 fu nominato direttore dello Stadsteater di Helsingborg e successivamente, nel 1946, primo regista del teatro di Göteborg. Esordisce come regista cinematografico nel 1946 con *Crisi*, cui seguono numerosi film oggi pressoché dimenticati: Bergman stesso considerava *Prigione*, del 1949, il suo vero esordio. Il successo arriva negli anni Cinquanta con i film *Donne in attesa* (1952) e con *Monica e il desiderio* (1953) film quasi autobiografico, in cui emerge con forza la descrizione di uno stato d'animo che si trasforma in emozione fisica, ottiene una risonanza internazionale. *Sorrisi di una notte d'estate* (1955) è la prima deliziosa commedia filosofica. *Il settimo sigillo* (1957) è il film che lo rende famoso a livello mondiale. Il dramma dell'esistenza, nelle diverse valenze filosofiche, religiose e ideologiche si riscontra nel capolavoro indiscusso *Il posto delle fragole* (sempre del 1957), un racconto sospeso tra realtà e sogno in cui la dimensione onirica, rappresentata in una serie di celebri sequenze, apre l'universo psichico del protagonista, un anziano professore di medicina che sente avvicinarsi la morte. Seguono altri capolavori come *Il volto* (1958), la cosiddetta «trilogia sul silenzio di Dio» *Come in uno specchio* (1961), *Luci d'inverno* (1962) e *Il silenzio* (1963), una riflessione sull'esistenza di Dio e gli interrogativi della sua manifestazione rappresentano il fulcro dei dubbi di Bergman in un'opera complessa con uno straordinario fascino visivo che richiama anche le suggestioni delle sacre rappresentazioni della pittura del Dürer. Seguirà il lancinante, dolorosissimo *Persona* (1966), lo straordinario *Sussurri e grida* (1972), il monumentale film televisivo *Scene da un matrimonio* (1973), l'amore per Mozart si esprime con il meraviglioso *Flauto magico* (1975). Successivamente l'attività di Bergman, fino ad allora frenetica (oltre che dell'amato teatro, si era occupato anche di televisione, realizzando soprattutto documentari), si fece più distesa, ma con risultati non meno importanti. Bergman girò in Germania occidentale tre film: *L'uovo del serpente* (1977), film in cui è ritratto il terribile scenario della Repubblica di Weimar e che offre una lettura a posteriori (non senza venature autobiografiche) della nascita del nazismo; il dramma borghese *Sinfonia d'autunno* (1978), orchestrato intorno all'interpretazione magistrale delle due protagoniste, Liv Ullmann e Ingrid Bergman; il cupo quadro esistenziale di *Un mondo di marionette* (1981). Quindi, tornato in patria, fu la volta di uno straordinario affresco, autobiografico: *Fanny e Alexander* (1982), che ripercorre con sguardo commosso e incantato l'avventura della sua vita e delle sue passioni, un ideale congedo dal cinema. Bergman ha poi continuato a girare film per la televisione. Per fortuna contraddicendo la sua promessa di non fare più film ci ha regalato un altro capolavoro *Sarabanda* (2003), l'ultimo suo film che purtroppo quasi clandestino dove, più maturi, più acuti, più crudeli si confrontano trent'anni dopo gli stessi personaggi di *Scene da un matrimonio*, Liv Ullman e Erland Josephson. Certo Bergman non era un artista facile alle concessioni, non è stato certo un autore di cassetta, e non ha garantito incassi miliardari, ed era visto con grande sospetto dai gestori cinematografici. Ma è stato il perno di intere generazioni curiose dei misteri della vita e del gusto del dibattito nei cineclub. Ricordo un fatto curioso alle fine degli anni Sessanta quando il gestore di un cinema di Castelfiorentino non voleva proiettare *A proposito di tutte queste signore* per paura che il pubblico gli sfasciasse il locale. Non vennero le masse ma solo qualche decina di persone che non sfasciarono nulla e molto tranquillamente fecero notte fonda a discuterne. Come sempre siamo consapevoli che questi nostri interventi non sono iniziative di massa, ma non possiamo e non vogliamo rinunciare all'unica cosa che conta per noi. Contribuire alla costruzione di una coscienza critica, stimolare la riflessione, il confronto, l'impegno della ricerca, la fatica di studiare, la diffusione della conoscenza di culture diverse

Jaurès Baldeschi

La conchiglia di santiago
via Maioli 18 - 56028 San Miniato
laconchiglia@hotmail.com
laconchigliadisantiago.wordpress.com
ISBN 9788897405214
Distribuzione CDA libri Bologna
Cineclub. Quaderno informativo n. 25
Direzione Generale per il Cinema
Circolo del Cinema "ANGELO AZZURRO"
Piazza Gramsci 67 – 50051 CASTELFIORENTINO
angeloazzurro91@gmail.com - www.microscena.it
Ph. 339 8284720 - Foto di copertina "Persona" (1966)

Abbiamo ricevuto

8 e mezzo

Roberto Chiesi

"Il tortuoso, cangiante, fluido labirinto dei ricordi, dei sogni, delle sensazioni, un groviglio inestricabile di quotidianità, di memoria, di immaginazione, di sentimenti, di fatti che sono accaduti tanto tempo prima, e convivono con quelli che stanno accadendo, si confondono tra nostalgia e presentimento, in un tempo fermo e magmatico, e non sai più chi sei, o chi eri, e dove va la tua vita, che appare soltanto un lungo dormiveglia senza senso"

-Federico Fellini-

"Otto e mezzo: dietro un titolo misterioso come un codice cifrato, si cela il film in cui Fellini ha messo a nudo con spregiudicata sincerità la propria crisi di uomo e artista quarantenne. E' un autoritratto fedele e immaginario, spudorato e ironico, che si addentra nella dimensione onirica, visionaria e reale del "tempo interiore". Questo libro rievoca, con l'ausilio anche di un rilevante apparato iconografico, il complesso itinerario creativo che ha condotto il regista a ideare, preparare e girare il film in gran segreto. Ogni sequenza di *Otto e mezzo* è oggetto di un'accurata analisi che tenta di decifrare le forme della straordinaria originalità narrativa ed estetica di un capolavoro leggendario"

-Roberto Chiesi-

Roberto Chiesi, critico cinematografico e responsabile del Centro Studi – Archivio Pasolini della Cineteca di Bologna, ha scritto saggi sul cinema felliniano per volumi miscellanei (Fellinicittà, 2009), booklet (Labirinto Fellini, 2010) e periodici. Per l'editore Gremese ha pubblicato, fra gli altri, "Jean-Luc Godard" (2003) e "Il cinema noir francese" (2015).

www.gremese.com Gremese Editore
ISBN: 9788884409706
Pagine: 96 | € 16,00
Formato cm 13,5 x 19
Volume in brossura
Pagine 128 con circa 100 foto
Anno 2018

Diari di Cineclub esce ogni inizio mese, è online e gratuito

E' un periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica. La distribuzione avviene online, anche tramite oltre 100 edicole virtuali, grazie ad altrettanti generosi sostenitori, dove leggere e/o scaricare il file in formato PDF che contiene le pagine a colori di dimensioni idonee anche per la stampa. I nostri fondi neri: tutti i collaboratori, a qualsiasi titolo, sono volontari, la nostra grande forza di indipendenza che ci consente di continuare a collaborare senza vincoli con tutte le donne e gli uomini di buona volontà per lo sviluppo della funzione formativa e democratica del Paese. www.cineclubroma.it dove poter trovare tutti i numeri e l'elenco delle edicole. Potete diventare anche voi edicole virtuali e potete proporre notizie dai Circoli e promuovere iniziative culturali inviando mail a: diaridicineclub@gmail.com.

Il détournement dell'immagine è a cura di Massimo Pellegrinotti

Ingmar Bergman 100: il sogno e il cinema

Marino Demata

"...Vagavo tra strade deserte e strade in rovina." Il prof. Isak in questo strano vagare si ferma ad un certo punto sotto un grande orologio sospeso in alto sulla strada. L'orologio non ha lancette. Isak si ferma ad osservare quello strano oggetto, estrae dal taschino il proprio orologio e scopre che anche il suo è senza più lancette. L'immagine di quell'orologio sospeso crea ad Isak sconcerto e timore. Si rigira a fissare le strade completamente deserte e finalmente scorge la sagoma di un uomo girato in direzione opposta alla sua. Lo raggiunge per vedere chi esso sia. Lo tocca sulle spalle e quando l'uomo si volta mostra il suo volto mostruoso e quindi crolla a terra spargendo sangue ovunque. Subito dopo passa un carro funebre guidato da due cavalli neri. La ruota urta contro un lampione e il convoglio sobbalza: la bara scivola sul selciato. Dalla bara ormai aperta Isak scorge una mano che si protende verso di lui stringendogli il braccio: ora è l'intera sagoma dell'uomo che si erge dalla bara. Isak si rende conto che quell'uomo è lui stesso..." Il sogno sopra descritto, scena chiave del capolavoro di Ingmar Bergman *Il posto delle fragole*, rappresenta uno degli incubi più terrificanti rappresentati in un film. Che a fare questo sogno terrificante sia un anziano insigne batteriologo in viaggio in auto verso Lund ove riceverà un grande riconoscimento per la sua carriera e la sua fama, la dice lunga sulla contraddizione tra la celebrata immagine pubblica dell'anziano professore e i brandelli della propria vita privata che si porta dietro, tra ossessioni, rimorsi, rimpianti e sensi di colpa. Che questo impietoso episodio avvenga nel corso di un viaggio è molto significativo, perchè il percorso in auto rende metaforicamente visibile il senso dell'esplorazione della propria coscienza e soprattutto della propria memoria. E questo viaggio è da interpretare come la metafora dei viaggi nella propria memoria a cui lo stesso Bergman si è sovente sottoposto. Fare i conti con la propria memoria e col proprio passato è a un tempo doloroso ma anche essenziale. Doloroso perchè significa fare riemergere errori e colpe che vorremmo non aver commesso o fatti che vorremmo si fossero svolti diversamente. Essenziale perchè occorre avere dimestichezza col proprio passato per tentare di impadronirsene in senso positivo. Sull'interpretazione di quest'incubo si sono cimentati critici e studiosi di psicoanalisi. In ogni caso, qualunque sia l'approccio interpretativo nel quale riteniamo riconoscerci, sembra evidente che gli orologi senza lancette, il carro funebre e la bara che si apre, fanno dell'idea della morte il punto centrale dell'incubo. E infatti è l'idea della vicinanza della morte, richiamata dal sogno, che mette in moto in Isak il ricordo di quella che è stata la sua vita. Il sogno e la morte sono due concetti ricorrenti nella cinematografia di Bergman, che a sua volta, proprio come il suo personaggio Isak, è portato a fare un bilancio della propria esistenza, di tutto ciò che è accaduto e che lo ha reso così come è nella sua vita. Il presente spiegato attraverso il passato! II 14 luglio prossimo ricorrerà il centenario della nascita del grande Maestro svedese. Ed è già un gran fervore di iniziative, a partire dalla grande rassegna del Palazzo delle Esposizioni in Roma, ove sarà possibile, a partire dal 18 gennaio, rivedere tutte le opere del grande regista ed anche quelle degli autori che in qualche modo lo hanno influenzato e quelli che hanno maggiormente subito la sua influenza. Di fronte ad iniziative così onnicomprensive, noi abbiamo voluto soffermarci brevemente su un singolo ma fondamentale aspetto della sua cinematografia e della sua filosofia. Siamo partiti dal sogno più famoso, quello de *Il posto delle fragole*, per mettere in evidenza che nel personaggio di Isak Borg è riconoscibile in maniera chiara lo stesso autore. E che il sogno e il ricordo sono i motivi essenziali per capire quello che oggi noi siamo. Su questo tema non si tratta semplicemente di porsi di fronte ai suoi film ed interpretarli. La verità è che Bergman ci ha facilitato molto il compito perchè ha parlato molto di se stesso in tanti momenti della sua carriera, tanto che è possibile, partendo dalle sue affermazioni e trovandone riscontro nei film, avere idee certe e chiare sul ruolo che il sogno riveste per lui. Salvatore M. Ruggiero, nel Prologo del suo saggio "Il genio di Uppsala. Il grande cinema di Ingmar Bergman" arriva ad affermare che "vedendo un qualsiasi film di Ingmar Bergman si riceve la netta sensazione di non essere assolutamente certi che si stia assistendo ad una storia reale, ma piuttosto che ci si possa trovare all'interno di un sogno. Questa sensazione deriva direttamente dalla constatazione della spiccata tendenza di Ingmar Bergman a miscelare i connotati della propria realtà con quelli propri del sogno... Addirittura si potrebbe dire che, per lui, la vita è un sogno e i sogni sono la vita." (1) Ma se i sogni hanno per Bergman una tale importanza, come si colloca il cinema tra la realtà e il sogno? Anche su questo Bergman è esplicito e dice nel suo scritto autobiografico "Lanterna magica": "Film come sogni. Film come musica. Nessuna arte passa la nostra coscienza come il cinema, che va diretto alle nostre sensazioni, fino nel profondo, nelle stanze oscure della nostra anima." Si può affermare che il corrispettivo filmico del saggio autobiografico *Lanterna magica* è *Fanny e Alexander*, il capolavoro più maturo di Bergman, vero testamento spirituale e artistico del Maestro, nel quale, proprio come il professor Isak de *Il posto delle fragole*, fa i conti col proprio passato e in particolare con la propria infanzia nella quale riconosce la radice vera della propria personalità. Ed è proprio nell'infanzia infelice alla mercè di un patrigno fortemente condizionato dal senso del peccato e della pena, che Bergman scopre il cinema. Sempre in *Lanterna magica* ci dice che quando per punizione veniva rinchiuso in un armadio era terrorizzato, fino a quando però non "escogitai di nascondere in un angolo una lampada tascabile dalla luce rossa e verde. Se venivo rinchiuso tiravo fuori la lampada, dirigevo il fascio di luce contro la parete e m'immaginavo di essere al cinema." (2) E' indubbio che nella valutazione che Bergman fa del sogno c'è una forte componente mutuata dai suoi studi psicoanalitici, dei quali lui stesso del resto ci parla. L'infanzia da un lato e l'importanza del sogno dall'altro sono gli elementi psicoanalitici più riconoscibili nel suo cinema. Una volta Bergman si espresse in maniera paradossale, ma che testimonia il suo pensiero sul sogno: "Abito sempre nel mio sogno e di tanto in tanto faccio una visita alla realtà". Per ritornare da dove abbiamo iniziato e cioè da *Il posto delle fragole*, va rimarcato che l'incubo da cui prende le mosse il film e la riflessione del professor Isak non costituisce l'unico sogno del film. Partendo dall'incubo e passando attraverso altri sogni e ricordi sgradevoli, come quello della sua fidanzata che gli rivela di preferire suo fratello perchè più vivo e allegro di lui, l'atmosfera si fa via via più rasserenata. Isak compie un tragitto interiore, aiutato in questo dalla variegata presenza nella sua auto di giovani ai quali offre un passaggio, che lo porterà ad una sorta di autocritica interiore ed alla consapevolezza di essere ancora in tempo per rivalutare la positività del rapporto con gli altri e la ricchezza che esso può ancora offrire. Un ulteriore sogno più tranquillo e rasserenato lo attende dopo il saluto affettuoso di Sara e dei suoi amici, tutti occasionalmente conosciuti nel corso della giornata, un sogno probabilmente ormai libero dagli incubi del passato e dai ricordi più sgradevoli (3).

Ingmar Bergman sul set de "Il posto delle fragole"

Marino Demata

1. *Salvatore M. Ruggiero: "Il genio di Uppsala. Il grande cinema di Ingmar Bergman" – Prefazione*
2. *Ingmar Bergman: "Lanterna magica"*
3. *I concetti espressi in questo breve articolo non hanno alcuna pretesa di esaurire un tema così ampio e affascinante come il rapporto tra il sogno e il cinema in Bergman. Al contrario vanno intesi come semplici appunti che andrebbero opportunamente approfonditi, ancor più di quanto non sia stato già fatto in alcuni pur validissimi saggi critici.*

Napoli Velata si espone senza piacere

Non sarà la salvezza delle Napoli gomorresche

Alberto Castellano

Napoli velata è sicuramente un film che divide pubblico e critica ma al di là dei giudizi divergenti, va riconosciuto ai produttori e al distributore la bravura nel lancio e nella promozione del film, a lavorare con intelligenza sul paratesto (pubblicità, merchandising, manifesto raffinato e ammiccante), a intuire che poteva diventare un caso uscendo nel momento giusto di overdose di *Gomorra* e di tutte le Napoli gomorresche. Quasi un prodotto "liberatorio" per molti napoletani radical-chic stufi di Scampia, della criminalità organizzata, delle periferie degradate, che hanno accolto Özpetek quasi come un "messia" che finalmente rappresentava/descriveva anche i quartieri dove vivono e che rivendicano come zone di appartenenza con orgoglioso e autoreferenziale provincialismo. Comunque i dati del box office dicono che è uno dei campioni d'incasso dei film usciti durante le feste a cavallo tra Natale e Capodanno e l'operazione turco-napoletana è diventata davvero un caso non solo e non tanto per il successo commerciale di un film d'autore che è sempre un dato positivo, quanto per l'indotto socio-antropologico, la ricaduta mediatica in termini non proprio strettamente cinematografici e questo è il dato negativo. Del resto Napoli nel bene e nel male fa sempre parlare di sé e in questo caso le considerazioni, le riflessioni, le critiche si sono prevalentemente spostate dal testo al contesto, dal film in senso stretto alla città, alimentando l'ennesimo "dibattito" soprattutto sulle pagine dei giornali e media napoletani ma non solo, un confronto che ha visto scendere in campo registi, attori, produttori, opinionisti in servizio permanente effettivo, critici, giornalisti, intellettuali, docenti universitari per cavalcare l'onda lunga del malcontento qualunquista su come Napoli viene rappresentata da *Gomorra* e le sue derivazioni e della rivendicazione piccolo-borghese di una rappresentazione della parte artistica, colta ecc.. come se l'una escludesse l'altra (sono ambedue reali e ognuno può scegliersi quella più funzionale a una strategia narrativa e spettacolare). E Özpetek è stato bravo a lanciare un segnale forte, un messaggio invitante a riaprire il discorso, un appello a riconciliarsi con una città spesso troppo bistrattata che invece può far valere il suo fascino misterioso, la sua storia controversa, le sue bellezze nascoste. E la sua Napoli velata/svelata/rivelata ha calamitato anche spettatori occasionali, quelli che vedono pochi film in un anno ma determinati a muoversi per *Napoli velata* fregandosene dei giudizi poco entusiasti di alcuni critici e del passaparola negativo di amici e conoscenti, all'insegna del "bisogna vederlo", "lo si vede comunque" per poi parlare della città, dibattere nei salotti, confrontarsi. Sarebbe il caso allora di riportare il tutto nelle giuste dimensioni, cercando di bilanciare il giudizio sul film e le sue implicazioni linguistiche, narrative, estetiche e la valutazione dell'immagine che ne esce di Napoli. Noi cominciamo a farlo ospitando quattro interventi di professionisti di generazioni diverse che esprimono i loro punti di vista da angolazioni interessanti.

Alberto Castellano

Il velo (pietoso) di Özpetek

Paola Pagliuca

Il film di Özpetek da settimane è pretesto non solo per recarsi in sala, visto che tutti lo hanno visto occorre allinearsi, ma anche e soprattutto per un contagioso esibire opinioni tra amici, nei social, persino in appositi spazi di testate giornalistiche. Come se un film su Napoli fosse una notizia. In patria o emigrati, i napoletani commentano *Napoli velata* compiacendosi dell'intenzione dichiarata del regista: il suo è un lavoro su Napoli, la città, il plot è il sentiero di mollica per attraversarne fascino e misteri. Quantità e varietà di commenti e commentatori lasciano emergere quanto stretta sia la relazione tra immagine della città e abitanti! un legame di tifoseria, quasi edipico, o comunque di possesso e immedesimazione. D'altra parte, se, da una giusta distanza, osservare la rappresentazione aiuterebbe a comprendere e, forse, a intervenire, la tendenza generale dell'opinione pubblica pare diversa: Napoli, positiva o negativa che sia, bellezza o perdizione, finisce per venire evidenziata come unicità, atipicità, uno spirito folle, inprogrammabile e incorreggibile. E, del tutto coerente con questa percezione, il film propone un caleidoscopio dei vari tableaux vivant praticamente obbligatori quando si parla di Napoli, verificando che, ancora una volta, questi catturano il pubblico, rendendolo complice consenziente nell'accettazione e riproduzione di ciò che già si sa. Il velo (pietoso) di Özpetek è semmai l'ennesimo a coprire con i cliché del pittoresco una realtà che non si racconta. L'abito elegante aristocratico e borghese, per dimenticare i mostri di Gomorra, sta lì a nascondere l'habitus mentale di élite pigre e materialiste, gratificate da privati privilegi e in fuga dalle responsabilità delle classi dirigenti. La scena di genere della tombola dei femminielli conferma una immagine naïve, e non evidenzia il ruolo attivo della comunità LGBT nella città odierna. Sono solo due esempi della lotta tra il doppio, posticcio e immutabile, e la realtà, viva e contemporanea, in cui esistono quasi sempre gli stessi fenomeni, quelli reali

sono però inseriti in un flusso storico, sociale, umano e procedono in una evoluzione, vedremo quale se terremo gli occhi aperti. L'immagine solita non è "cattiva" perché racconta falsità ma perché appiattisce l'immaginario nello stereotipo, non incoraggia anzi svilisce coloro che, poveri illusi?, agiscono per un mutamento a cui hanno diritto, né rende giustizia alle competenze e alle energie autentiche, magiche e solari anche nella realtà, a partire da generazioni di attori bravissimi, condannati a interpretare perlopiù figurine cristallizzate. Restiamo in attesa di scoprire quanto tempo ancora debba trascorrere prima che questa malgrado-tutto-metropoli, scenario in cui spesso vengono anticipate le crisi del contemporaneo, diverrà, con tutta la sua poliedrica identità, un set per storie che tutti i giorni popolano il mondo, affrancandosi dal claustrofobico ritornello di sempre venduto a turisti in cerca di emozioni.

Paola Pagliuca
Operatrice culturale

Dov'è la seduzione

Antonella Mancusi

"L'arte è un abuso di verità" dice al microfono una delle "premiate" verso la fine del film ma forse anche Özpetek commette un abuso con un film che non premia tutte le attese. Una Napoli davvero velata avrebbe sedotto lasciando trasparire un fascino diverso, evocativo e composto, oltre le interpretazioni sguaiate e ribalde della

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

città, ma tutto ciò che vela e svela questo film è piuttosto scontato, grondante e indecifrabile al contempo. Gli scenari barocchi dentro i quali Özpetek cala e attorciglia la trama, per quanto suggestivi ed esteticamente accattivanti, sembrano ricostruiti e decontestualizzati, lontani dalla Napoli reale che il regista voleva raccontare, quella che lega l'arte elevata con l'irruenza della dimensione pagana, eccedente e sotterranea, quella che forse, solo l'ubiqua interpretazione espressiva di Peppe Barra riesce adeguatamente a raccontare. Simboli, frasi e immagini allusive e interessanti rischiano di disperdersi in un guazzabuglio di stili e forme che impressionano senza accarezzare, trasformando la forza visiva e comunicativa di un tableau vivant in una tavola da laboratorio suggestiva ma amatoriale. L'interpretazione della Mezzogiorno per quanto intensa e volutamente scollata dalla "napoletanità ricorrente", rischia di risultare comunque ingombrante, a tratti noiosa, in dissonanza con l'Hybris emotiva che ci si aspetterebbe da un film come questo. Molto più calzante appare la scelta di affidarle il ruolo professionale di medico legale. Forse poteva essere ulteriormente indagata quella dimensione poco esplorata che coniuga arte e medicina, forma e fisicità. Nelle vene dei cadaveri che ricordano le venature di certe statue, si insinuano le tracce dei misteri irrisolti dell'arte che forse raggiunge la morte prima della vita potendogliela raccontare. Il thriller con il facile e ambiguo escamotage della patologia mentale legata a traumi irrisolti resta piuttosto prevedibile. Il motivo erotico ha il sapore di una carnosità aspirata piuttosto sbiadita che lascia più spazio alla forma che al sussulto verace dell'eros che resta imbrigliato nella disturbante scena del parto maschile iniziale e nelle foto in bianco e nero delle parti intime della Mezzogiorno. Più che una Napoli femmina ci appare una Napoli da alunno promettente e curioso davanti al quale si aprono per la prima volta le porte di edifici straordinari, come Il chiostro del Museo di San Martino dove si gioca alla tombola vajassa, la scalinata della Farmacia degli Incurabili o la Cappella del Principe di San Severo. A tratti si ha la sensazione che la sensibilità di un regista originale come Özpetek non riesca a raccontare sull'affascinante Napoli dei musei, dei palazzi, e delle piazze, molto più di quanto potrebbe fare una brava e ispirata professoressa di storia dell'arte delle scuole medie, napoletana.

Antonella Mancusi
Ricercatrice in Antropologia filosofica

Napoli senza veli

Luciano Giannini

Le immagini dei non vedenti che con i loro bastoni si fanno strada nel crogiuolo di un vicolo guidano la classifica delle immagini più irritanti. E certo, quale Napoli velata sarebbe altrimenti? E che dire dei femminielli che giocano tra i numeri occulti della tombola sulla piazza d'armi di Castel Sant'Elmo, avvolti dallo sfondo del terso cielo mediterraneo? O della cerimonia di consegna di un premio non meglio definito, ambientata nella Cappella San Severo. Ah, già, c'è la scultura del Cristo *velato*. Che cosa c'entrano i bottari nella Galleria Umberto, impegnati in una ritmica performance cui assistono i personaggi del film? Per il suo *Napoli velata* Ferzan Özpetek affonda le mani nella cornucopia del Golfo come nel panierino della tombola e ne estrae bellezze varie che inserisce qua e là nel suo film; ma non ne giustifica l'uso, non le incardina nel corpus narrativo. Dunque, le sbiadisce, le banalizza, le imborghesisce. Così scolorite, quelle eccellenze dell'arte, quei tesori della cultura antropologica, già abbastanza maltrattati negli ultimi decenni, fanno la fine di quel che un tempo erano il pino, la pizza e il mandolino: diventano uno stereotipo, usato dalla borghesia di oggi (che della classe conserva il possesso e non più la cultura) per giustificare la Napoli maligna, la «Napoli no», direbbe Arbore. Come dire: non c'è solo *Gomorra*. Ecco la nuova oleografia! Il film esprime, certo, la mano esperta di Özpetek. Eccellenti sono la fotografia e le scene d'amore, che riescono a essere esplicite senza offendere il buon gusto; ma la recitazione non fa onore alla qualità del cast, e da un'argentea mediocrità si salvano soltanto la dignità seriosa di Giovanna Mezzogiorno e la naturale teatralità di Peppe Barra. Quanto al «plot», pare che Özpetek dica al pubblico: ognuno interpreti come sa e vuole la trama, pronta a sfuggire in tanti rivoli misteriosi e senza sbocco apparente. Quella trama – sembra suggerire il regista italo-turco – è Napoli stessa, Napoli velata. C'è da dare un consiglio, a lui e a tutti: questa Napoli-araba fenice, che ogni giorno risorge dalle proprie ceneri per poi morire di nuovo e rinascere e morire, così all'infinito, zombie inafferrabile su cui si scrivono da secoli vane biblioteche, questa Napoli, per favore, lasciatela in pace. Lasciatela essere. Velata com'è. Non cercate di calarle il manto buio (velo, non maschera). Non cercate neppure di descriverla velata. L'unico modo per rispettarla è osservarla muti, con amore e con odio, sentimenti opposti e, dunque, dolorosi. Sì, l'unico modo per guardare Napoli è il dolore.

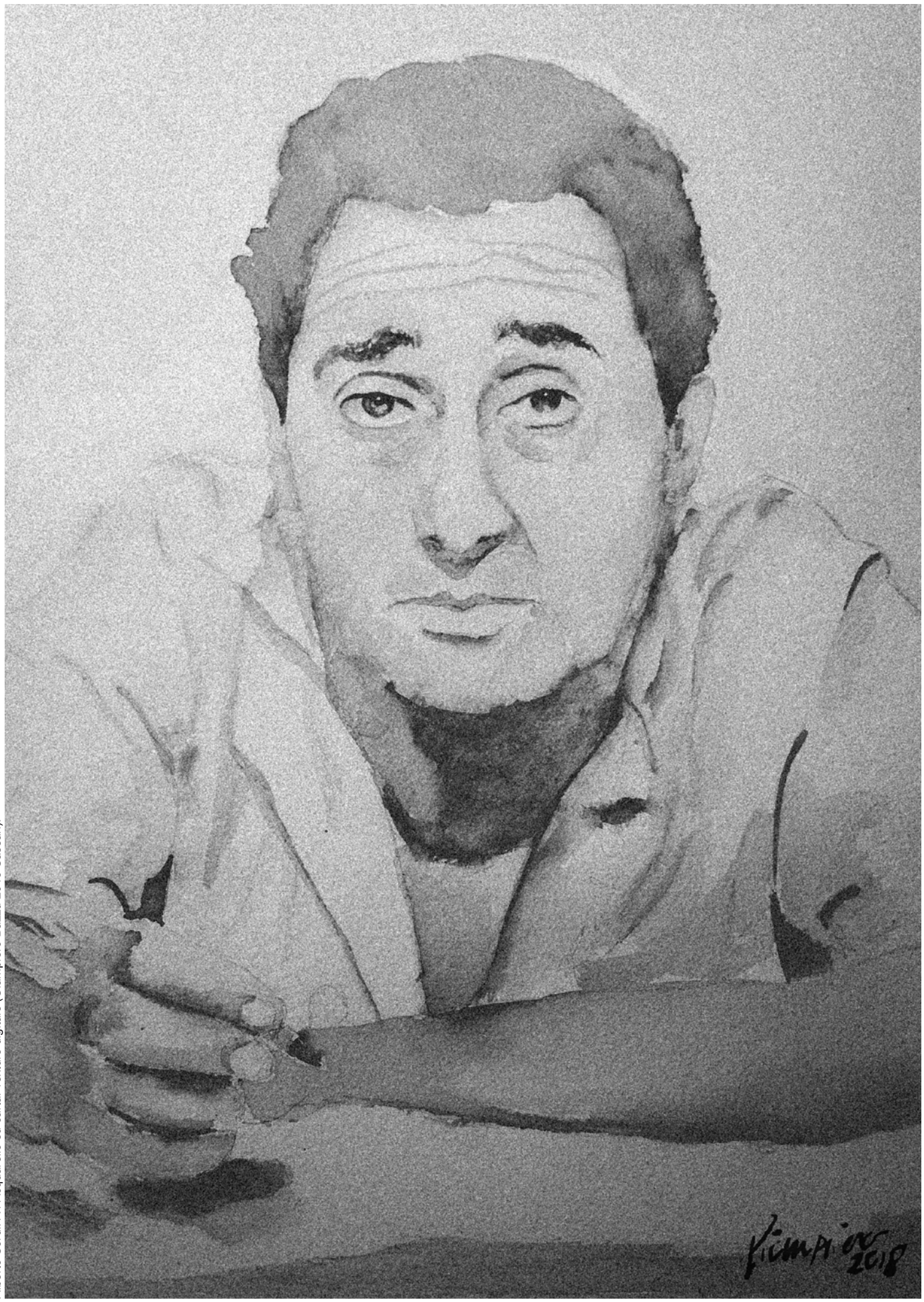
Luciano Giannini
Giornalista de Il Mattino

Napoli stravista

Bruno Roberti

Gli occhi si sono posati su Napoli. Non si tratta solo del cinema, che pure ha eletto, non da ora, una città-paesaggio pregna sempre di immaginario, a set multiforme. Si tratta proprio di una *inflazione di immagine* che percorre Napoli in questi ultimi anni rendendola un affollato, saturo, set continuo. Una sorta di deposito mediatico che pure ne ha messo in risalto, certo, la bellezza "perduta e ritrovata" (grazie anche alla sensibilità del vissuto dei napoletani che la amano e la vivono di più) ma dentro cui c'entra tutto, *nell'indistinto* (pur se fascinoso) caos, che le è proprio. Dolce e Gabbana (il fashion), la "festa Sky", i media, i musei e la teatralità diffusa e creativa (la cultura), Gomorra (il "romanzo criminale"), De Magistris e De Luca (il protagonismo politico nel bene e nel male). Tutto "fa ammuina". In questo scenario *Napoli velata* di Özpetek è come la ciliegina su una torta *troppo saporita*. Il film è una operazione *prevista*, nei tempi, e *stravista*, nei modi. Operazione anzitutto di "sceneggiatura produttiva". Gianni Romoli, produttore e sceneggiatore, che da sempre "conduce" i film del regista turco-italiano (ora, per onorificenza sul campo, "turco napoletano") si è accorto che il fenomeno Napoli poteva essere, ancora una volta, sfruttato cinematograficamente. Ha puntato a quella Napoli *mistery* ed esoterica, appunto *velata*, di cui pure (tra "tour" a tema e file chilometriche alla Cappella Sansevero) c'è una continua riscoperta (ma sollevarne il velo o ri-velarla" non è semplice, bisogna avere la sapienza antropologica, e pure il disincanto, di un Roberto De Simone, oppure una raffinata e secolare "sintonia", ad esempio quella di Lamberto Lambertini). E infatti ciò che è previsto nel film è anche "stravisto", non tanto nel senso di "risaputo", quanto in quello, esornativo e stucchevole, di uno *stravedere* fagocitante e ingurgitante. Lo stile di Özpetek ha sempre oscillato tra melò erotico e fantasmaticità estroflessa. I suoi corpi-anime sono sempre *sovraesposti* stilisticamente. Lo sono qui le "magnifiche presenze" di Giovanna Mezzogiorno (molto brava), di Peppe Barra e Maria Luisa Santella (che sono proprio i "medium" necessari per il contatto con i "misteri napoletani"), lo è Alessandro Borghi (fin troppo carnale per essere un fantasma della mente), lo sono le "citazioni argentiane" e stregonesche delle "tre mater tenebrarum", Buonaiuto, Sastri e Ferrari. Ma soprattutto debordanti di "stravisione" sono i corpi metamorfici e architettonici, labirintici e uterini, arcaici e misterici, delle forme stesse del "Corpo di Napoli" (in questo senso su versanti molto diversi, siano joycianamente rabdomantici, siano elegantemente evocativi, siano abilmente intriganti, le scritture di Montesano, Cilento o De Giovanni sono ben altro esempio, fanno emergere in modo intenso e appunto "velato" questo aspetto di Napoli). Ma nonostante il profluvio di occhi (aperti o accecati, cavati o occulti) lo "stravedere" Napoli del film invece di lavorarne la materia alchemica (come si vorrebbe) rende tutto strabuzzantemente stra-visto.

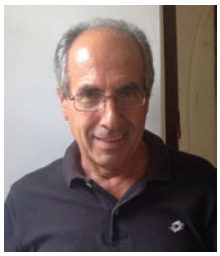
Bruno Roberti
Docente e critico cinematografico



Alberto Sordi. A4 Acquarello su carta. Texture digitale (Giampiero Bazzu 2018 Sassari).

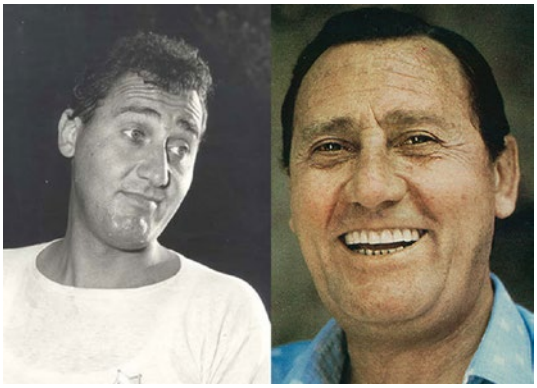
Nella notte tra il 24 e il 25 febbraio di 15 anni fa la morte a Roma per tumore del grande attore-regista

Alberto Sordi, i mille volti dell'italiano



Franco La Magna

Nato il 15 giugno del 1920 (alle 7, 25 minuti in via S. Cosimato, 7) all'ombra della satira disincantata e al vetriolo di Trilussa, nel cuore di una Roma universale, cinica e crapulona, il "trasteverino" Alberto Sordi - secondo solo a Totò in un'ipotetica classifica dei fenomeni divistici cinematografici italiani del XX secolo - rivela fin da bambino un'innata e prepotente passione recitativa, che lo accompagnerà per tutta la vita. Di lui Ennio Flaiano ha scritto d'essere la nostra vera cartina di tornasole, l'autobiografia nazionale, assegnandogli una caratterialità universale in un'Italia che lentamente si ricostruiva, dopo gli anni bui del fascismo e del secondo conflitto mondiale, poi del boom economico, degli anni di piombo postsessantottini, fino all'ingresso nel terzo millennio. In piena age d'or fascista si esibisce già in teatro ad appena dieci anni, poi giovanissimo entra nella compagnia di Ermete Zacconi, di Aldo Fabrizi, di Guido Fineschi. Nel 1938 viene scritturato dalla compagnia Riccioli-Primavera a cui molto deve per la sua affermazione e sarà proprio Nanda Primavera per molti anni una delle regine dell'Operetta (che poi ritroveremo in molti suoi film, tra cui *Il medico della mutua* e *Il prof. Guido Tersilli*, dove interpreta il ruolo della madre) ad assumerlo. Così lo stesso Sordi rievoca l'episodio: "Avevo 17 anni e andai a farmi vedere da Riccioli e Nanda Primavera assieme ad un mio amico con cui avevamo un duo di tip tap. Il provino andò male ma lei osservò che, in fondo, io avevo una bella figura e buon portamento. Mi domandò: ' Ma lei ce l'ha la giacca bianca, il bolero, il tight? Io non avevo niente di niente, neanche l'impermeabile, e allora serio e computo risposi: Tutto, tutto, signora, stia tranquilla, tutto. Poi un sarto di via Frattina, che aveva una paresi facciale, mi fece tutto per 1200 lire, giacca bianca, frac, tight, bolerino, cilindro, bastone e cappa" (intervista ad "Epoca", 11.02. 1985) Diventa così macchietta d'avanspettacolo, attore di rivista, poi doppiatore (sua la voce di "Ollio" e di altri divi hollywoodiani, dopo aver vinto un concorso bandito dalla Metro Goldwyn Mayer), è comparsa, ballerino, musicista per "eredità paterna" (il padre, come è noto, era professore di musica). Nel 1943 lavora con la compagnia "Fanfulla". "Alla fine della guerra - sono sempre parole sue - dovetti ricominciare tutto daccapo, perché nessuno mi conosceva al di fuori del ristrettissimo gruppo di persone che mi aveva visto nel Zu-Bum sotto l'occupazione". Lavora in teatro fino al 1947, ma ancora nel 1952 partecipa a "Gran baraonda" di Garinei e Giovannini nella compagnia di Wanda Osiris, dove si esibiva anche il Quartetto Cetra che cantava "Non ti fidar di un bacio a mezzanotte" e dove s'innamorò di una delle ballerine, nonostante avesse già una relazione con l'attrice Andreina Pagnani (una delle grandi doppiatrici del cinema italiano) che, in qualità di amica, lo aveva raccomandato alla Osiris. Negli anni '40 inventa per la radio alcuni celeberrimi personaggi (Mario Pio, il compagnuccio della parrocchietta, il conte Claro, il Signor Dice) che in parte trasferisce senza fortuna sullo schermo nel film *Mamma mia che impressione!* (1951) di Roberto Savarese, scritto con De Sica e Zavattini - che gli procurò l'attenzione di Federico Fellini - poco prima di consegnarsi allo strepitoso e crescente successo consacrato da un pubblico ammaliato e divertito che, prodigo di consensi dopo una fase di sussiegosa indifferenza, confligge senza clamori con una critica spesso tiepida, indifferente o troppo "ideologizzata" che per molti anni stenta a valutarne l'eccezionale portata artistica. Basti pensare, a misura del disprezzo di talune estremizzazioni ideologiche, che ancora nel 1978 nel suo film d'esordio *Ecce bombo*, Nanni Moretti ad un certo punto gli sbotta addosso inviperito tutta la sua acredine d'italiano indignato: "...rossi e neri sono tutti uguali, ma che siamo in film di Alberto Sordi?...bravo...bravo...te lo meriti Alberto Sordi". Fortunatamente ce lo siamo meritato davvero. Dopo l'insuccesso de *Lo sceicco bianco* (1952), viene caparbiamente e coraggiosamente incluso a forza nel cast de *I Vitelloni* (1953) da un Federico Fellini già onirico e barocco, costretto ad eliminare il suo nome dai manifesti, poi precipitosamente ristampati nella seconda tiratura con il suo nome in bella mostra, visto il favorevole riscontro del film al box-office. E con il personaggio scioperato, burlone, mammone, neghittoso e infantile di Alberto de *I Vitelloni* (seguito l'anno dopo da quello fortunatissimo di Nando Moriconi di *Un americano a Roma*, per cui conquista il titolo di "Governatore onorario" di Kansas City) s'invola nell'empireo del divismo nostrano e, almeno per tutti gli anni '50 , lui - che più di ogni altro comincia a cesellare una sterminata galleria di personaggi - paradossalmente s'imbriglia (o meglio viene imbrigliato) nel cliché dell'uomo vile, qualunquista, indolente, scansafatiche, profittatore, arrivista, canaglia, gaglioffo e puttaniere, che diventa la sua cartina di tornasole. Giganteggia tra radio, rivista, cinema e poi televisione, ma una critica miope, normativa, epidittica, deliberativa o pedagogica, continua a snobbarlo, non lo ama, sicché lo tipicizza imbozzolandolo e immiserendolo in un ipotetico paradigma, in una recitazione monocorde (per via di alcuni lazzi che lui assume come necessari tratti distintivi, adorati da un pubblico osannante), a scorno però del susseguirsi di memorabili interpretazioni (sorrette da uno sceneggiatore geniale e talentuoso come Rodolfo Sonego, suo scrittore fetish per tutta la vita) che disegnano, in oltre mezzo secolo e con tratto inconfondibile, la maschera impenitente,



segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

comico-grottesca, drammatica, penosa, servile dell'italiano medio, colto tra dopoguerra, boom economico e benessere, quella dell'arte di arrangiarsi, d'una frustrante e misera mediocrità in apparenza rifiutata dallo spettatore cinematografico, ma segretamente accettata perché - ahimé - talmente vera (fatte salve le necessarie concessioni plateali) da risultare più vera della finzione. Del suo ritratto impietoso dell'italiano si potrebbe dire quel che il grande drammaturgo Jean Jenet scriveva a proposito de "Le serve", uno dei testi più sconvolgenti del teatro novecentesco: "Le Serve sono dei mostri proprio come noi quando fingiamo con noi stessi e sogniamo d'essere questa o quell'altra cosa. Esse ci permettono, rispecchiandoci in loro, di vederci come non sapremmo o non oseremmo vederci o immaginarci e tuttavia quali sappiamo di essere!". Alla fine del decennio d'oro del cinema italiano - i lontani anni cinquanta, quando nel 1957 si raggiunge la cifra sbalorditiva di 800 milioni di biglietti venduti e l'inizio del boom - la diversità di Sordi rispetto agli altri colonnelli della risata è incontrovertibile. "Senza Gassman - scrive Enrico Giacovelli - la commedia all'italiana sarebbe stata più smorta, senza Manfredi più distaccata, senza Tognazzi meno maliziosa. Ma senza di lui probabilmente non sarebbe esistita..." giudizio ormai condiviso, in tardivo pentimento, anche da quella stessa critica severa, contegnosa e engagè che ne aveva fatto il campione del qualunquismo, del manierismo o peggio del macchiettismo. Al contrario dunque, con una casualità non programmata (ove si escludano le prove degli anni '40), per attingere dalla fluviale produzione di Sordi basta estrarre titoli come i numeri d'una tombola, d'un bingo, attraverso cui, senza un percorso razionalmente preordinato, il puzzle casuale offre un caleidoscopio così cangiante da stordire, partendo proprio dall'opera che inizia a consacrarne il successo nazionale - *I Vitelloni*, dove incarna un personaggio memorabile e da antologia, fanciullone, indolente, infingardo e perdente, pronto ad infrattarsi di fronte alle responsabilità della vita - subito seguito e perfezionato da quello spregevole, ellittico esempio ancora attualissimo (in un'Italia dominata e asservita ai cialtroni della politica) di tartufismo rappresentato dal catanese Sasà Scimoni de *L'arte di arrangiarsi*, nato dalla penna di un moralista inflessibile e fustigatore come Vitaliano Brancati che completa la trilogia Brancati-Zampa. Strepitosa l'interpretazione di Sordi nei panni d'un campione di trasformismo, prima liberale, poi socialista, marito per interesse, fascista e gerarca, comunista nel dopoguerra, infine intrallazzatore di piazza travestito da tirolese. Apparso postumo dopo la prematura scomparsa dello scrittore durante un intervento chirurgico a Torino:

"Qui Brancati ha raccolto la "summa" dei suoi idoli polemici: l'opportunismo politico, il gallismo meridionale, la corruzione della burocrazia, l'affarismo travestito da motivi parareligiosi...Se poi una sfortunata congiuntura getta il protagonista in disgrazia, la teoria di una vita italiana che egli aveva elaborato trionfa nel successo quasi postumo che il proteggente conformismo confessionale assicura al film agiografico da lui ideato"[1]

Severo ma ingenuo il moralismo vagheggiato dalla *renovatio* brancatiana affidato all'improbabile denuncia d'un consigliere comunale, che blocca una speculazione edilizia determinando l'inizio dell'indecoroso decollo del camaleontico Scimoni. Non esente da irrisolutezze e squilibri politico-ideologici e soprattutto dal "difetto e il rischio di ridurre il fascismo, per chi non l'abbia conosciuto, a una burletta"[2], la "trilogia dell'impegno civile" - specchio del diffuso malcostume nazionale - resta tuttavia ancor oggi uno dei prodotti più scomodi e pungenti della cinematografia italiana post bellica, antesignana non più eguagliata della migliore satira politica di costume[3]. Un immenso giacimento culturale. 158 questo il numero dei film elencati nel sito ufficiale a lui dedicato, ma forse rimarrà un mistero quello

reale delle interpretazioni (si parla di 187) a cui l'impareggiabile, instancabile, Alberto Sordi ha prestato le sue ineguagliabili, insuperabili, qualità artistiche. Un vero e proprio trattato visivo di sociologia, psicologia, storia, costume nazionale, con cui nel bene e nel male bisogna confrontarsi per comprendere caratterialità, miti, delusioni, fallimenti, frustrazioni, esaltazioni e sogni dell'italiano del secolo appena trascorso. Dopo le prime apparizioni degli anni '30 ("comparsata" eponima è quella del 1937 in *Scipione l'africano*), dai due decenni successivi - dove (per citare soltanto i maggiori) svettano *Mamma mia che impressione* (primo ruolo da protagnosta: il boy-scout compagnuccio della parrocchietta), *Lo sceicco bianco, I Vitelloni, L'arte di arrangiarsi, Il conte Max, Un eroe dei nostri tempi, Bravissimo, Un americano a Roma, Buonanotte avvocato!, Accadde al penitenziario, Un giorno in Pretura, Piccola posta, I pappagalli, Il medico e lo stregone, Domenica è sempre domenica, Souvenir d'Italie, Fortunella, Racconti d'estate...*, - perfino nelle opere "minori", spesso blasonate soltanto dalla sua presenza, anche pescando a caso nel mare magnum delle interpretazioni, si stenta a non trovare una folgorante eppur memorabile apparizione o un personaggio d'antologia, totemico, paradigmatico. Sconfinato, frastornante, tracimante come un fiume in piena, il cangiante pout-pourri della fauna umana rappresentata in 60 anni di strepitosa carriera: guitti dell'avanspettacolo, straordinaria scuola di formazione di quasi tutti i grandi attori italiani (*Gastone, Luci del varietà, I nuovi mostri e Polvere di stelle*, divenuto famoso anche per il tema musicale "Ma 'ndo Hawai"), conculcati del potere mafioso (*Mafioso*, credibile siciliano trapianto al nord, ma inesorabilmente legato alla mafia che lo costringe a diventare assassino), patetici imprenditori falliti (*Il marito, Il boom, Il vedovo*), ipotetici seduttori alla ricerca di paradisi sessuali (*Il seduttore, Il diavolo* con la straordinaria sequenza "muta" degli sguardi dentro il bar delle svedesi da sedurre, premiato con l'Orso d'Oro), borsaro (*Sotto il sole di Roma*), personaggio dell'antica Roma (*Due notti con Cleopatra*), avvocato (*Buonanotte...avvocato!*), brigante (*Il passatore*), un borgataro-gagà (*Canzoni, canzoni, canzoni*), camicia nera (*Amori di mezzo secolo*), Fregoli (*Gran varietà*), Nerone (*Mio figlio Nerone*), pseudo, falsi e veri aristocratici (*Arrivano i dollari!, Il conte Max, Quei temerari sulle macchine volanti*), amanti squattrinati (*Racconti d'estate*), ladro (*Accadde al penitenziario, Ladro lui, ladra lei*), scapolo irriducibile (*Lo scapolo*), maestro (*Bravissimo, Il maestro di Vigevano*, dal romanzo di Lucio Mastronardi, tragico fallimento del decoro piccolo borghese), falso censore (*Il moralista*), marito trascurato, infelice o cornuto (*La mia signora*), idealista piegato ma non domo (*Una vita difficile*, l'indimenticabile personaggio del giornalista comunista Silvio Magnozzi, che ebbe particolarmente a cuore). E ancora: editore in crisi esistenziale (*Riusciranno i nostri eroi...*, in formidabile duetto con Bernard Blier), medico arrampicatore senza scrupoli (*Il medico della mutua*), primario arrivista (*Il prof. Guido Tersilli...*), pretino santo e ingenuo (*Contestazione generale, Nell'anno del Signore*) o carogna (*Quelle strane occasioni*), gondoliere sottaniere (*Venezia, la luna e tu*), mantenuto (*Souvenir d'Italie*), magliaro mafioso (*I magliari*), militare (*La grande guerra*, per il quale riceve il David di Donatello e *Tutti a casa*, altro David di Donatello, due film che riscattano con straordinari atti di eroismo la codardia dell'italiano medio, affrancandolo da ubbìe e incertezze con un soprassalto di orgoglio nazionale, pur non trasformandolo in eroe); ancora in divisa appare in *Giarabub, I tre aquilotti, Sant'Elena, piccola isola, Tripoli, bel suol d'amore, I due nemici, Il commissario, Il vigile, Guardia guardia scelta brigadiere e maresciallo, Il disco volante*, dove interpreta quattro personaggi. Diventa spregevole commerciante di bambini ne *Il giudizio universale*, rappresenta con ironia tipologie d'italiani all'estero (l'antiquario di *Fumo di Londra* primo film da lui diretto e interpretato, *Un italiano in America, Bello, onesto, emigrato in Australia...*), giornalista (*Guglielmo*

segue a pag. successiva

1 *M. Sipala, Vitaliano Brancati, Le Monnier, 1978, p.*

2 *R. Zangrandi, op. cit.. p. 405.*

3 *Vitaliano Brancati è morto prematuramente a Torino nel 1954 a seguito d'un intervento chirurgico.*

segue da pag. precedente

il dentone); industriale con 6 amanti (*Scusi, lei è favorevole o contrario?*). Entra senza pedanterie o moralismi nella crescente crisi della coppia e del matrimonio (*I nostri mariti, Amore mio aiutami, Le coppie, Io so che tu sai che io so*); si camuffa da borgataro sfigato (*Lo scopone scientifico*), viscido sottoproletario (*Fortunella*), "fruttarolo" vacanziero (*Dove vai in vacanza?*, promuovendo attrice la sua sartina Anna Longhi). Con *Detenuto in attesa di giudizio*, un innocente perseguitato dalla legge, dà vita ancora ad una delle più drammatiche interpretazioni della sua carriera (David di Donatello e Orso d'Oro a Berlino nel 1972), uno dei pochi film nerissimi insieme al surreale *La più bella serata della mia vita* e il rabbrividente *Un borghese piccolo piccolo* (il povero Giovanni Vivaldi sconvolto dall'assassinio del figlio e divenuto giustiziere, una specie di dimesso Charles Bronson all'italiana) e pur con sequenze esilaranti *Finché c'è guerra c'è speranza*, mercante di morte venditore di armi, del quale firma anche la regia. Indossa con sorprendente nonchalance i panni di marchesi papalini (*Il marchese del Grillo*, icastico autoriconoscimento delle diversità di classe: "Io so' io e voi nun siete un cazzo!"; *In nome del popolo sovrano*), quelli di ricchi avari molièrani (*L'avaro*), d'aristocratici neri e scismatici (*I nuovi mostri*), di malati (*Il malato immaginario*) o di pensionati on the road non ancora arresisi alla malinconia della vecchiaia (*Una botta di vita*). In *Un tassinaro* scarrozza sul suo taxi Giulio Andreotti e Federico Fellini, mentre nel sequel *Un tassinaro a New York* riesce a far catturare una banda di mafiosi, una revanche sul vecchio *Mafioso* in cui è costretto ad uccidere; descrive la deriva dell'Italia contemporanea attraverso il giudice incorruttibile di *Tutti dentro*, anticipando Tangentopoli. Con lo struggente *Nestore, l'ultima corsa* (vecchio vetturino in disarmo costretto a sbarazzarsi del cavallo, un altro dei suoi film più amati) racconta la solitudine e la tristezza della vecchiaia a cui l'uomo ha generosamente dedicato una cospicua parte del suo patrimonio attraverso la Fondazione da lui stesso creata nel 1992, ma subito dopo quasi a voler cancellare l'immagine di mestizia lasciata allo spettatore inventa *Incontri proibiti* (inappagato desiderio sessuale con una giovane infermiera gerontofila), disgraziatamente errando sulla scelta della protagonista (l'opulenta Valeria Marini, attrice già di non elevate doti artistiche, qui poi alla sua peggiore apparizione cinematografica). Una "caduta" libera, canto del cigno d'un quasi ottuagenario, vergato ancora in tandem con il sodale e fedelissimo Sonego, con cui conclude la clamorosa carriera cinematografica, alla quale (se non avesse rifiutato, forse per sovraccarico di lavoro) si sarebbero potuti aggiungere almeno una diecina di altri cult del cinema nazionale. Tuttavia, molti dei personaggi sordiani, tranne forse i pochi degli inizi della carriera e le irrecuperabili carogne inveterate, conservano - pur sempre nell'ambito della commedia - un fondo di velata tristezza, d'inappagatezza esistenziale, di smarrimento, di problematicità, perfetta incarnazione di quel che voleva e proponeva la grande commedia italiana mix di comicità e tragedia, lo spettacolo che la stessa vita quotidianamente offre, una comicità filtrata attraverso il dramma e viceversa. Nel 1979 per Rai Due (in Rai appare varie volte, da ricordare in particolare l'interpretazione nei panni di Don Abbondio ne *I promessi sposi* di Salvatore Nocita, 1989) dal 18 marzo al 22 aprile va in onda la domenica sera la prima serie di "Alberto Sordi, storia di un italiano", da lui stesso diretto, in cui cuce con abilità spezzoni di film ottenendo un irripetibile successo di pubblico televisivo (oltre 12 milioni di telespettatori a puntata) che lo induce a preparare un secondo ciclo, andato in onda dal 4 novembre al 9 dicembre e ancora una terza serie, messa in onda dal 19 aprile al 7 giugno 1981, replicata nell'estate del 1982 e ancora tutte e tre le serie (sempre con altissimo gradimento) dal giugno a settembre 1985, sempre accompagnate da una sigla iniziale musicale che diventa una specie di hit, vera e propria cartina di tornasole del personaggio. Nel 1986 arriva anche una IV serie, sempre curata da Sordi e Nicoletta Leggeri. Nello stesso anno il Museum of Modern Art di New York, organizza una kermesse di film italiani dal titolo "Comedy, italian style" invitandolo come ospite d'onore insieme a Monica Vitti. Un'ultima serie di "Storia di un italiano" già quasi pronta, annunciata ma mai programmata, sarebbe dovuta andare in onda (come lui stesso mi ha personalmente confermato nel corso di un incontro pubblico tenutosi ad Acireale) qualche anno prima della morte, evento che purtroppo ne ha interrotto la realizzazione. Circa due le diecine di film da lui firmati - tra cui l'indimenticabile esordio *Fumo di Londra*, ancora un David di Donatello, accompagnato dal brano musicale "You never told me", scritto dallo stesso Sordi, Robert Mellin e Piero Piccioni e cantato dall'inglese Julie Rogers - ne caratterizzano il doppio ruolo di attore-regista. Ma il regista è inferiore all'attore, per quanto l'attore riesca sempre a salvare il regista (se stesso) o i tanti che lo hanno diretto o hanno cercato di farlo, anche quando il prodotto finale non è all'altezza dell'interprete, non raramente sovraneggiante sull'attonito regista. Nella sua non scarna filmografia da regista-attore - a dimostrazione dell'attenzione verso il rapido cambiamento della realtà circostante - emergono alcune tematiche fetish: la crisi della coppia (*Amore mio aiutami, Le coppie, Io so che tu sai che io so, Io e Caterina*), la fragilità e l'ipocrisia della morale corrente (*Il comune senso del pudore*, in quattro episodi, uno interpretato da lui stesso nei panni d'un monsignore che seduce una ragazza in ascensore, quindi *Finché c'è guerra c'è speranza, Scusi, lei è favorevole o contrario?*), l'esterofilia (*Fumo di Londra*), la condizione degli italiani all'estero (*Bello, onesto, emigrato in Australia sposerebbe compaesana illibata*, che finisce con lo sposare una prostituta), la vecchiaia (*Una botta di vita, Nestore, l'ultima corsa*). Con Carlo Verdone (che insieme al fratello Luca gli ha dedicato nel 2013 il documentario *Alberto il grande*) interpreta e dirige *In viaggio con papà*. Tra i più prestigiosi riconoscimenti (impossibile elencarli tutti) il Leone d'Oro alla carriera (Venezia 1994 e il David di Donatello alla carriera (1999), la Legion d'Onore a Cannes (1993), una rassegna monografica di 24 film a Los Angeles (Hollywood) e San Francisco. Nel 1999 l'Accademia dei Filodrammatici di Milano che nel 1937 lo aveva scartato come allievo (perché "lei dice guera e non guerra") gli consegna (scusandosi) il Diploma honoris causa. Rimane scapolo, per tutta la vita "perché - dice - non mi posso portare un'estranea in casa", protetto e proteggendo maniacalmente la sua vita privata. Molte le iniziative filantropiche a cui ha dato vita, oggi gestite dalla "Fondazione Sordi". Tuttavia oggi, dopo il lutto nazionale provocato quindici anni fa dalla morte dell'uomo - l'artista è destinato alla "grande immortalità" - ci si accorge come incredibilmente una parte del catalogo dei suoi film (almeno 40) non esiste più. I negativi di *Un americano a Roma, Lo scocciatore, Le signorine della villa accanto* sono andati perduti; *Via Padova 46* è introvabile e la pellicola di *Due notti con Cleopatra* sembra in condizioni pressoché irrecuperabili. Un dato forse ottimistico visto che in base a stime credibili circa l'80% dei film del secolo dell'immagine, il '900, è andato distrutto. Un problema epocale, gigantesco, quello della conservazione del patrimonio filmico, forse ora definitivamente risolto dalle nuove tecnologie (DVD, blue-ray, segnali laser, ecc...) che non solo hanno enormemente ridotto i costi dei supporti (da anni ormai la pellicola è uscita definitivamente di scena), ma altresì permetterà di conservare migliaia di opere in spazi infinitamente piccoli. Ma con oltre il 70% di opere salvate Sordi potrebbe essere un privilegiato, in confronto ad altri attori o autori dei quali più nulla è rimasto. Anche quel faccione sorridente sopravvivrà, dunque, più degli altri nella memoria collettiva del paese, trasfigurato come Totò in santino, in maschera "eterna" della commedia all'italiana. "Albertone", icona nazionale, il solo - tra i cinque colonnelli della risata del cinema italiano (Gassman, Manfredi, Tognazzi, Vitti) - ad aver conquistato sul campo i galloni di generale, perché - come lui stesso diceva - "Quanno se scherza bisogna esse seri".

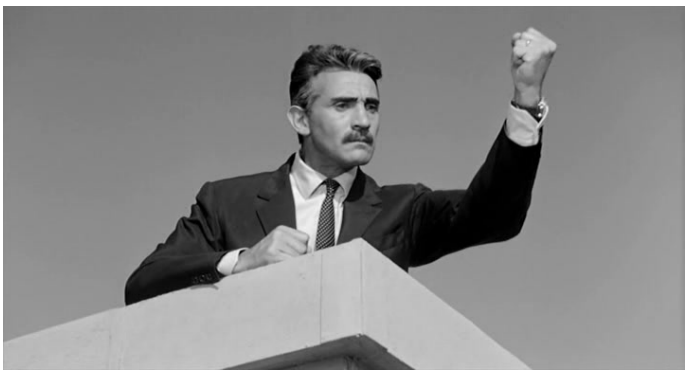
Franco La Magna

La semiosi nella cinematografia d'impegno

Carmen De Stasio

Ricorrente nella letteratura primo novecentesca soprattutto in Francia e nel Regno Unito, un sistema riflesso di semiosi giunge dalla cinematografia che, pur implice di una spettacolarità alla Méliès, sovente là si ferma, tendendo a disporsi come narrazione di storie spezzate; spezzate e successivamente imbastite in una tale fragilità da rappresentarsi evanescente simbolo che risuona come inizio e fine di tutto. Una svolta avviene per fortuna nella tessitura intellettuale che, negli anni '60 del secolo scorso, impregna come *coscienza inquietante* anche la cinematografia (da tempo oramai inteso luogo di cultura, accanto ad esempi di puro intrattenimento), nella quale insiste la logica di una realtà che non rimanda a nulla di determinato, di finito. Questo sembra il prologo che avverto tra le pieghe sonore e scarmigliate di un film del 1965 per la regia di Alessandro Blasetti (co-autore del soggetto e della sceneggiatura) e dal titolo totalmente semiotico: *Io, io, io e ... gli altri* – un intrico di scenette in apparente arbitrale movimento e difformi, ma imbastito come maglia significativa dell'egoismo che forma le vite dei protagonisti, egregiamente vitalizzati da attori di tutto rispetto. Con un evidente sprezzo dell'individuo-collettività, la pellicola sintetizza *gli altri* come una realtà a parte, talora fondante solo a stuzzicare il dissidio e la separazione, piuttosto che una conciliazione che ottimizzi i campi relazionali. Resta un io sopraffatto, incontrollabile e incontrollato, che segue se stesso e la sua orma, senza pentimento o rimorso alcuno. Con magistrale sottigliezza scenica, il film punta l'attenzione su ingannevoli atteggiamenti, nei quali risuona il significato di una solitudine ricercata, ego-formulata e che non dispone di significati effettivi che possano scongiurare l'insistente separazione. Epperò molto strano appare questo sguardo critico. Strano e al contempo affidabile perché riconoscibile. E chi meglio di uno scrittore-giornalista (il quale per professione dovrebbe evitare l'appiattimento su di sé) può rivelare l'inganno? Sandro (protagonista narratore intra e super partes, impersonato da un memorabile Walter Chiari ancor giovane, ma artatamente invecchiato) parla con una voce derivata dalle sonorità di un'esperienza che, mai paga, finisce per condurlo a riconoscere anche se stesso in quel danno sociale che imperversa e che è la distrazione, il non vedere comodo impermeabile che tiene alla larga le trame esistenziali degli altri (...) *è come se fossero nascosti perché a furia di vederli nessuno ci faceva più caso* (F. Angeli, artista Pop). Nell'altro è il pericolo di trovarsi immischiati in faccende da tenere a distanza, fin quando, almeno, non ci s'imbatte nell'ingenuità del Peppino di turno (un incantato, ingenuo Marcello Mastroianni), colpevole agli occhi dell'uomo-io di farsi fagocitare da un'umanità serena. E infatti muore quel *candido, puro, generoso, quel grandissimo fesso di Peppino* l'amico Sandro recita con una sonorità dotta di encomio fraterno e poi crescente in un acuto accusatorio. Viene facile concepire come, nel dovere professionale di redigere un'inchiesta sull'egoismo dilagante, Sandro si ritrovi intrapreso nella spirale che concepisce nel clima degli altri: un atelier di ego-centriche icone proiettate su una parete dove i semi dell'esistere scalfiscono a malapena una misura che si estende dall'io all'io e dove tutti sono resto che non conta o, quantomeno, conta solo per propria utilità. E così il film afferra la straniante parola-segno del processo degenerativo in incomunicabilità (*Come fanno a leggerti dentro se nemmeno si accorgono che sei senza camicia di fuori* – afferma sconfortato Sandro al risveglio di un prolungato incubo che lo vede per strada con indosso soltanto la camicia) con la vivida sensazione che ci si trovi al cospetto di un'angoscia collettiva, della quale non c'è contezza tra quanti sono sospinti da una corrente che scivola incessantemente dall'io al mio che possa essere a garanzia di un traghettarsi verso l'avvenire. Un avvenire distante da quello che il *povero Peppino* intravede nella coppia di anziani e miseri che ogni giorno, alla stessa ora, passeggia nei boschi di Grottaferrata, stretta in un incedere lento e certo. Blasetti stabilisce un contatto diretto tra la decadenza ininfluente e la gestione di uno spazio intossicato da un magmatico disinteresse che spinge a intraprendere un pericoloso tracciato in cui la parola si trasforma in *sintomo* di un rumoroso e angusto percepire l'intorno come strumentale (*Io su e tutti gli altri giù* – chiosa amaro Sandro) (irritante, ma fondante all'economia del film, la scena con Vittorio Caprioli). Quella che appare è, infine, un'urbanità spostata in periferia, in un esistere contraffatto da segnali che si rivelano nel credo scandito da una Pop Art dilagante e nemica, probabilmente perché capace di disturbare il tracciato intrapreso dalla lineare follia di una comunità intenta a protrarsi nei propri feticci. L'urbanità appare così un dedalo di conformità che, decretando la ripetitività dell'io in uno scenario vasto, assume la coerenza di un'immagine cristallizzata nell'io-me. E, dunque, quale il motivo per cui qui e là spunti nel film l'acrimonioso riferimento alla Pop Art? Negli anni '60 del secolo scorso la Pop Art italiana acquisisce il valore di originalità. È un'arte critica e non solo: nell'ordinario trova il luogo e i mezzi idonei per interagire con lo spettatore, il quale negli oggetti e nei materiali d'uso comune si proietta a riconoscere i nuovi miti in una *strada* che vive nelle opere, sovente installazioni modificabili rispetto a una fissità artificiale, prima che astratta. Questo suscita fastidio a chi, animato da e per tramite di un io logorroico invadente, si ritrova, infine, denudato, scoperto, dissacrato.

Alessandro Blasetti (1900 - 1987)



Carmen De Stasio

* *Prossimo numero:*
La Pop Art nel cinema

Franceskin e i 7 nani

Il Progetto Cinemanchìo propone la resa accessibile grazie a tecnologie e sistemi di adattamento ambientale che consentano alle persone cieche, ipovedenti, sorde, ipoudenti e persone nello spettro autistico la visione dei film nelle sale cinematografiche

Stefano Pierpaoli

Partiamo dalla cronaca dei fatti. Circa un anno fa è stato presentato al Ministro un progetto culturale di inclusione sociale per consentire alle persone con disabilità sensoriali e cognitive di partecipare all'esperienza cinematografica nelle sale italiane. In questa proposta era inserito un preventivo di spesa ben circostanziato e corrispondeva a 216.700 Euro. Ci venne detto che avremmo dovuto chiedere un fondo speciale per ottenere il finanziamento necessario a portare avanti le attività legate al progetto. Ci è stato concesso il Patrocinio gratuito, che come tutti sappiamo è molto spesso una formalità di nebuloso valore ma sta di fatto che testimonia l'adesione e la partecipazione (!?) dell'Istituzione che lo firma. Il Progetto Cinemanchìo serve a realizzare e mettere a sistema un modello di resa accessibile che permetterà di andare al cinema a milioni di persone disabili insieme alle loro famiglie e ai loro amici. Parliamo del rispetto di un diritto di accesso alla cultura sancito anche dalla nostra Costituzione e della fruizione di opere in parte finanziate con il denaro pubblico e quindi di soldi che provengono anche da quei cittadini direttamente interessati a questo processo di innovazione. Abbiamo lavorato per un anno a stretto contatto che le associazioni di promozione sociale, abbiamo ricevuto proposte, suggerimenti e contributi da centinaia di donne e uomini che per la prima volta hanno visto che si stava lavorando per garantire loro un diritto sacrosanto. Quando abbiamo notato che nei decreti attuativi era stato commesso l'errore di considerare solo le sale cinematografiche come responsabili dell'attuazione dell'accessibilità, siamo intervenuti per modificare le norme e farle inserire nei bandi. Nel contempo abbiamo promosso e organizzato proiezioni, convegni e incontri in varie parti d'Italia per descrivere a tutti quello che si stava facendo. Franceschini è stato sempre aggiornato e in occasione della presentazione del progetto, avvenuta alla Mostra del Cinema di Venezia, è stato inviato un sottoposto molto vicino al Ministro stesso, che pur manifestando grande impreparazione sulle tematiche dell'accessibilità e del cinema in generale, ha garantito che il MIBACT era presente e attivo affinché questo percorso arrivasse al successo. La soluzione del fondo speciale continuava a essere prospettata come opportunità non solo possibile ma imprescindibile. Purtroppo o per fortuna non siamo portatori di voti, non agiamo in funzione dell'utile elettorale del politico (o pseudopolitico) di turno né dei nani che può avere intorno. Crediamo poco alle favole e quindi, malgrado dal Ministro non arrivassero segnali promettenti, siamo andati avanti senza esitazioni. Abbiamo aperto un tavolo all'ANICA e concordato una piattaforma per l'accessibilità che verrà presentata al massimo nel mese di marzo. Il 16 gennaio il Segretario del Ministro, che parla in nome e per conto di Franceschini, in modo sgarbato e fascista ci ha comunicato l'impossibilità di ottenere un fondo speciale. Il messaggio è stato chiaro: "dovete soltanto morire". Nel corso di questo sgradevole incontro mi è stato anche detto che l'intervento da noi fatto per inserire le norme corrette nei D.A. e nei bandi era frutto della mia fantasia. Ho inviato a lui, a Franceschini e alla Direzione Cinema del MIBACT la documentazione che attesta la veridicità di quanto ho affermato e chiesto le scuse ufficiali del Ministro e del suo segretario. Scuse che ad oggi, data di uscita della rivista, non sono ancora arrivate ed è molto grave perché conferma quell'insopportabile tendenza all'arroganza e al disprezzo per le persone che i burocrati spesso manifestano. E a proposito di disprezzo è evidente a tutti quanto Dario Franceschini abbia a cuore la tematica profondamente culturale dell'accessibilità. Il sostegno alla nostra iniziativa arrivata da lui è stata pari a zero. Lo stanziamento finanziario assicurato all'accessibiltà è pari a zero. La presenza del MIBACT in questo percorso è pari a zero se si esclude quella comparsata ridicola (di valore zero) a Venezia che il suo adepto ha concesso tra un selfie sul tappeto rosso e un aperitivo all'Hotel Excelsior. Se ci avessero detto fin da subito che al MIBACT l'accessibilità non interessava non sarebbe stato un problema. Avremmo portato avanti il nostro impegno ugualmente come di fatto abbiamo dimostrato di saper fare e che evidentemente abbiamo fatto. Se ci avessero detto che non avremmo potuto avere nessun sostegno economico ce ne saremmo fatti una ragione e non avremmo perso tempo ad andare dal sottoposto del Ministro per farlo sentire potente gerarca che può decretare. Ma potente de che? Dove? Quando? È chiaro a tutti che anche senza il sostegno di Franceschini siamo andati avanti tranquillamente e continueremo a farlo. Il dato più sconcertante e pericoloso è però fornito dall'atteggiamento di Franceschini rimasto nell'ombra, a fare la Biancaneve, perché non può comprendere il senso del progetto, e non vedendo l'utile elettorale che desiderava ha solo mandato avanti i suoi nani. La volontà di uccidere la buona pratica e coloro che lavorano per realizzarla è ormai parte del sistema di potere della politica (tutta, nessuno escluso). Il messaggio che ci ha fatto recapitare da Pisolo e Gongolo è stato: dovete morire. Ammazzarci così è abbastanza complicato e ci dispiace per il Ministro se continueremo ad andare avanti mantenendoci al servizio delle tantissime persone che fino a oggi sono state escluse dalla visione dei film. Siamo partiti dalla cronaca dei fatti e con i fatti chiudiamo. L'indifferenza e lo sprezzo che Franceschini ha manifestato verso i diritti civili sono un dato preoccupante su cui tutti dobbiamo riflettere. A questo va aggiunta l'incompetenza verso una proposta culturale che possa riguardare il Paese. Per il nostro Ministro la cultura è un prodotto da mostrare per promuovere se stesso e quindi snocciolare numeri e cifre milionarie senza mai trasmettere un progetto che faccia sistema con la popolazione. Un burocrate triste incapace di fare politica contornato da nani. Ci auguriamo che i nani che lo sostengono siano soltanto sette.

Cinemanchìo è ancora vivo e prosegue il suo percorso per realizzare il suo progetto

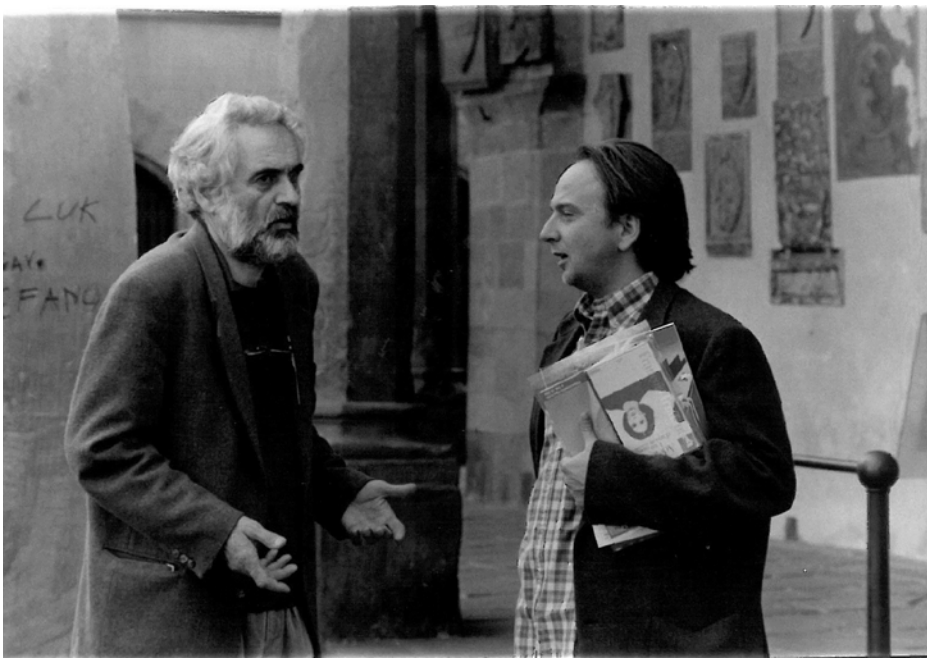
Stefano Pierpaoli
Coordinatore di Cinemanchìo

info@cinemanchio.it - www.cinemanchio.it

Il (futuro) ricordo di Mauro Staccioli. Le ruote della vita

"...la reazione più bella che si trova...che incontro
quando faccio le opere...
...è la reazione di chi lavora con me: gli operai,
coloro che sono coinvolti nell'operazione,
di solito sono quelli che,
superato il primo attimo,
entrano nella operazione
e quando si arriva alla fine
sono dispiaciuti che tutto sia finito,
perché percepiscono la creatività che ci sta dietro
e percepiscono la creatività come libertà,
come libertà di potersi esprimere,
vivono questo momento di libertà...
...la vivono addosso...la sentono...
...la percepiscono passo per passo...
...se c'è bisogno di una cosa strana
che non oserebbero mai per fare le cose...
....insomma si percepisce proprio quello che si
mette in atto...
...e allora...
...il muratore vive una parte
che non vive quando è costretto a fare otto ore il
muratore...
...perché c'è una ragione che gli impone di fare
quella cosa...
...quando lavora con me,
nonostante che... si debba lavorare otto ore,
magari si lavora quattordici ore, perché si deve
fare lo straordinario...
...perché si deve finire...
...però è un modo differente...

...questa cosa...(eeh)...
..significa molto..."
Testo estratto dall'intervista contenuta nel film
"Corso Italia'96" di Alberto Tempi (2014)



Mauro Staccioli e Alberto Tempi a San Giovanni Valdarno sotto Palazzo D'Arnolfo nel 1996 (foto di Enrico Cattaneo)

Alberto Tempi

Se Angelo (ndr Tantaro) chiama, si risponde. Ma se si invita a parlare del ricordo di un caro amico oltre che di un grande artista, non solo si risponde, ma ci si pone delle domande. Il caro amico e artista è Mauro Staccioli che ci ha lasciati durante il primo giorno di quest'anno, avrebbe compiuto 80 anni il prossimo 11 febbraio. Ma ora che non c'è più, temo che sia come le sue installazioni temporanee. Si sente, nell'assenza...*"quando tutto è finito..."*, la *presenza* ancor più forte di prima. E comincio a chiedermi... cosa c'è in quella semplicità del gesto e della forma delle opere di Mauro che avvicina all'emozione che si prova rispetto all'infinito, allo spazio, al tempo. Se esiste una cosa che ho capito dall'amicizia con Mauro è che tutti siamo tangenti alla vita, che c'è un'illusione del punto di incontro fra questa tangenza e la realtà, la terra, la vita terrena. Il suo riflesso costante in me è questo. Non tutte le opere avrebbero potuto essere convincenti e forti nel sostenere questa intensità, ma alcune di esse sono sufficienti a sostenere bellezza ed armonia. Ho passato momenti molto intensi con Mauro, alla fine dell'estate del 1996 durante lo studio di preparazione di una sua opera a San Giovanni Valdarno in occasione della installazione temporanea nella via principale del centro storico, Corso Italia: alla fine di quell'estate del 1996 lo conobbi, in occasione dei sopralluoghi preliminari per l'installazione; l'amministrazione comunale di San Giovanni Valdarno, aveva chiesto a Mauro Staccioli un intervento cosiddetto *site-specific*, come l'artista già aveva fatto in molte altre località italiane ed estere: mi ricordo esattamente l'incontro con quest'uomo seduto nello spazio esterno del bar principale del paese che si interrogava, ed interrogava i suoi interlocutori locali, per acquisire informazioni sul luogo, la sua storia, la sua gente, le sue consuetudini, le sue tradizioni, seguiti da lunghi silenzi, sguardi, riflessioni; mi colpì molto questo suo lato *relazionale* del carattere, così curioso ed attento a cose che solo apparentemente, sembrava non dovessero interessare il suo lavoro, sempre che *quel luogo* gli avesse permesso di intervenire: ricordo proprio questo dubbio iniziale, come se avesse una qualche diffidenza o insicurezza che *quel luogo* potesse ospitare una sua creazione o che ci potessero essere le condizioni per *accogliere* o se volete *cogliere* un suo intervento. In realtà, con il senno del poi, queste domande, questi dubbi, glieli ho visti ripetere in molte altre occasioni accadute in seguito, quando ho avuto modo di seguire il suo lavoro e documentarlo: il modo di procedere nella fase creativa del suo lavoro, a sua volta, mi incuriosì molto. Il percorso di questa esperienza si divise in tre parti essenziali: una prima fase di reperimento del quadro conoscitivo territoriale e di tutte le informazioni necessarie per l'esecuzione del progetto, la scelta del sito per l'installazione scultorea temporanea e la sua realizzazione fisica; poi l'esposizione temporanea dell'installazione nel luogo prescelto e condiviso dall'amministrazione comunale, con parallela mostra monografica di divulgazione che illustrava ed accompagnava l'installazione temporanea, nella quale veniva ripercorsa la storia dell'artista, delle sue realizzazioni in giro per il mondo, dei suoi disegni, progetti, foto, anche con l'ausilio di testimonianze video ed al termine della durata della mostra e della installazione, le opere realizzate venivano donate al comune di San Giovanni Valdarno (come è tradizione dagli anni '60, dai tempi del Premio Masaccio – n.d.r.) ad arricchire dunque la collezione comunale sull'arte contemporanea (che merita di per sé un discorso a parte) ed avrebbero infine trovato una collocazione definitiva adeguata e concordata fra le parti, in uno spazio pubblico del paese. Il luogo scelto per l'installazione temporanea fu il *Corso Italia*, cuore e fulcro storico del paese e il progetto consisteva nella realizzazione di 5 sculture in cemento, collocate esattamente nelle cinque intersezioni del tessuto urbano del centro storico medievale; non è necessario dilungarsi sulla genesi storica e architetturale del centro storico di San Giovanni Valdarno, né sulla descrizione dei vari studi storici che si sono stratificati nel tempo sulle Terre Nuove Fiorentine. Nel corso di un intervista realizzata qualche anno dopo, estratta dal film documentario *Giorni con Mauro* che ho realizzato con l'artista, egli racconta sulla nascita dell'idea: "……mi colpì molto il senso di infinito che mi trasmetteva la via principale del centro storico, Corso Italia appunto, e della pulsione che questo segmento di retta produceva in me……ai suoi estremi la via continua e l'urbanizzazione non aveva cancellato nel tempo questa percezione di continuità della strada medievale...*sembrava come una tangente della*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

stessa terra, e capii la tensione del luogo.....il segno dei cerchi che diventavano sempre più grandi.....". La semplicità del segno di Staccioli nella scelta delle forme geometriche, tondi, rostri, cubi, parallelepipedi, sfere, stolli, prismi, triangoli e così via, di volta in volta adattati ai luoghi urbani e non, combinata alla scelta dei materiali poveri e non che compongono tali forme che vanno dal cemento a vista alla pietra serena, dal semplice intonaco alla muratura a faccia vista, dal ferro al cortain, si intersecano ed interagiscono con la poetica del porsi domande, innescando un processo di ri-visione e ri-valutazione dei luoghi, partendo dalla presenza di cose semplici, fisicamente in perfetto dialogo con il contesto, dove, nei casi di stato di grazia dell'artista, li pone come in movimento dinamico con tutto il resto, come se si potesse vedere un'altra cosa, al limite della percezione del ribaltamento, al limite sensoriale del suo equilibrio. C'è, nelle opere di Mauro Staccioli, qualcosa di profondamente intimo, mistico, filosofico, religioso, e queste sensazioni sono autentiche, si avvertono sulla nostra pelle, fino a diventare un'esperienza tattile: la posta in gioco per Staccioli è qualcosa che riesce ad inserirsi nella memoria dei luoghi e che aiuta a leggerli quei luoghi e, nel caso delle installazioni temporanee, a sentirne la mancanza, l'assenza fisica quando tutto finisce, dunque a capirne l'importanza. La sua scultura *fa venire fuori* le cose che ci sono, ma che non si avvertono immediatamente. Ed alcune volte il suo lavoro ha diviso ed ha creato discussione. Tutto ciò, forse, è avvenuto anche a San Giovanni Valdarno, dove peraltro le bellissime ruote in cemento con diametro di tre metri hanno generato interesse, domande, reazioni, smarrimento, in alcuni casi rabbia, incomprensione, in altri stupore, meraviglia, ammirazione. Un amico che era rimasto toccato dall'installazione avrebbe voluto addirittura che l'artista avesse osato ancora di più usando il doppio della sua misura, perché avrebbero ancor più evidenziato il segno dell'opera di Staccioli. Un altro amico, nel giustificare il disturbo ed il malessere provato alla vista lamentava una volta la non idonea scelta del materiale troppo povero, una volta una non idonea esecuzione, un'altra volta ancora un'altra cosa e via di seguito, in sostanza continuava a non vedere ma soprattutto a non sentire cosa gli stava di fronte. Ho sempre pensato che avessero ragione entrambi, ma per ragioni diverse, ed anch'io ho sfiorato l'idea che se le ruote fossero state in acciaio cortain e con un diametro di 6 metri, il risultato sarebbe stato ancora più straordinariamente bello. Rivedendo oggi quelle ruote, nelle bellissime foto di Enrico Cattaneo, spero di poterle rivedere collocate definitivamente, ma sono passati ormai 22 anni e la speranza si assottiglia sempre di più. Ma questa è tutta un'altra storia. Ricordo con piacere l'esperienza fatta con Mauro e sono consapevole che quando mi confronto con i luoghi dei progetti (sia architettonici che cinematografici, anche se forse quest'ultima è una parola forse un po' troppo solenne, viste le mie piccole produzioni indipendenti) cerco un fattore comune fra ciò che esiste e quello che dovrà esistere cercando un equilibrio ed un baricentro che riesca a farsi leggere ed interpretare, alla continua ricerca di un'armonia e di un senso, che i luoghi stessi contengono e ci comunicano; quando succede questo, sento che questa esperienza mi è stata e mi è molto vicina, anche se non avviene sempre. Altresì mi capitava spesso, molto spesso, di sentire Mauro al telefono, per lo più casualmente, sempre in un luogo diverso del mondo a *lavorare* con la sua arte; egli premeva inavvertitamente il tasto di memoria del numero telefonico del mio cellulare (presumo fosse alla lettera A della rubrica del telefono) e sentivo i rumori del suo *lavorare*. Io riattaccavo ed il telefono suonava di nuovo. E questo poteva succedere varie volte di seguito. Le prime volte lo richiamavo e lo avvertivo della cosa, poi devo aver pensato che in fondo era un giusto modo *di sentirlo*, ed lasciavo perdere. Ritengo che sia stato un privilegio tutto ciò. L'ultima volta che l'ho sentito per telefono, circa un anno fa, rispose una voce femminile, forse sua moglie o forse un'altra persona: indugiò un po' prima di passarmelo, dopo che mi ero presentato. Mauro mi rispose gentilmente, come sempre, ma dopo un po' che conversavamo capii che dall'altro capo del telefono c'era uno smarrimento. Si scusò con estrema gentilezza nel dirmi che non capiva chi io fossi. Lo salutai con affetto e capii che il mio telefono non sarebbe più squillato sentendolo lavorare. Magari non riuscirò mai a vedere le ruote di San Giovanni Valdarno collocate in modo definitivo, ma ho una grande consolazione se penso che se voglio dialogare con lui posso andare non molto lontano da dove abito, là sulla Volterrana e ascoltarlo con gli occhi sentendolo attraverso una delle sue più riuscite opere recenti, che è l'anello di San Martino su quelle strepitose colline, che sono state il suo luogo di partenza e di arrivo.

Corso Italia 96 (foto di Enrico Cattaneo)

Alberto Tempi

(1963), regista-filmaker e progettista di interni ed architettonici, è il fondatore di OFFICINA STUDIO TEMPI (OST): ha collaborato con Staccioli negli anni successivi

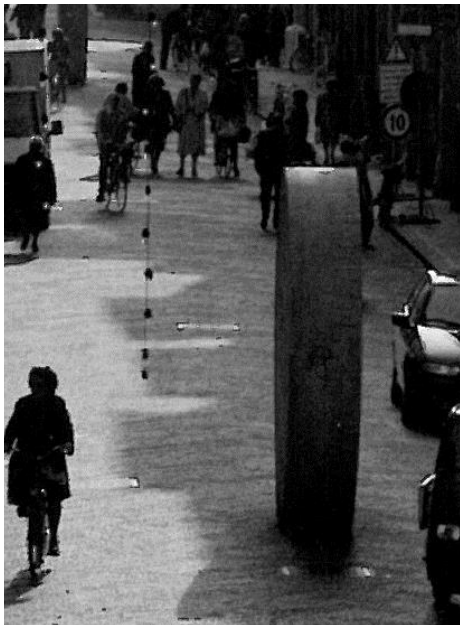
segue a pag. successiva

Mauro Staccioli

Nato a Volterra, 1937, matura l'idea di una scultura di relazione con lo spazio alla fine degli anni '60. Da allora inizia un percorso di ricerca che lo porta verso una scultura-segno, in stretta correlazione con il luogo per il quale e nel quale è realizzata: da Volterra -*Sculture in città*, 1972- al *Muro* della Biennale di Venezia nel 1978. Negli anni ottanta Staccioli si apre al panorama internazionale dopo l'intervento nel parco di Villa Celle. Arrivano la prima mostra negli Stati Uniti presso la *University Gallery* di Amherst, Massachusetts (1984) e gli interventi per la *Djerassi Foundation* di Woodside (1987-1991). Seguono i grandi archi rovesciati presso il *Museo Luigi Pecci* a Prato (1988) e davanti allo *Stadio Olimpico* di Seul (1988). Nel 1996 realizza la scultura per il *San Diego Contemporary Art Museum* così come il triangolo della *Fondation Européenne pour la Sculpture* a Bruxelles e l'anello per Monaco di Baviera. Ancora a Bruxelles nel 1998 Staccioli realizza l'ormai celebre *Equilibrio sospeso*. Tra 2003 e 2004 lo spregiudicato intervento per il *Lapiz Building* di San Diego e gli interventi a Taiwan e all'Università di Puerto Rico. Tra le ultime installazioni si ricordano l'*Arco rampante* della Fondazione di Daniel Spoerri (2008) e l'anello al Centre Val Saint Quentin in Francia (2008). In anni più recenti la feconda ricerca di Staccioli si è concretizzata in diverse installazioni in Italia e all'estero: Lapiz Building a La Jolla (San Diego 2003), dove una trave di acciaio attraversa la facciata dell'edificio, Taiwan (2003), Porto Rico (2004), Bodio Center a Milano (2004), Carrazeda de Ansiães (Portogallo 2008), centro affari Val St Quentin a Voisins-le-Bretonneux (Francia 2008), Parco della Cupa a Perugia (2009). Nel 2009 a Volterra si apre la mostra *Mauro Staccioli. Volterra 1972-2009 - Luoghi d'esperienza* che, oltre a proporre una selezione di disegni, piccole sculture e fotografie presentate in alcuni spazi espositivi della città, ha visto la realizzazione di ben 19 grandiose sculture ambientali che, interessando non solo la città di Volterra ma tutto il suo territorio, sottolineano un paesaggio in cui storia, cultura e lavoro umano si intrecciano nell'opera dell'artista. Molte delle opere ambientali ideate per l'occasione sono tuttora installate e si sono trasformate in un vero e proprio percorso di sculture all'aperto. L'anno successivo su un'altura a Motta D'Affermo in Sicilia Staccioli realizza l'opera *38° Parallelo*, una piramide in acciaio corten alta ben 30 metri all'interno del parco della *Fiumara d'Arte*. Segue la mostra *Mauro Staccioli. Lo spazio nudo*, personale organizzata dalla galleria Fioretto di Padova che interessa, oltre alla galleria, alcuni luoghi chiave della città. Nel 2011 al Parco archeologico di Scolacium e al MARCA di Catanzaro si tiene la mostra *Mauro Staccioli. Cerchio Imperfetto* per la serie *Intersezioni* a cura di Alberto Fiz. Alla fine dello stesso anno, in occasione del riordino e della riapertura delle sue sale espositive, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma acquisisce e installa una nuova opera di Staccioli - un anello di 10 metri di diametro - realizzata per il parterre di fronte al Museo. Il 2012 si apre con la collocazione della scultura *Cerchio imperfetto* nel giardino interno dell'Università Bocconi di Milano. In febbraio la Galleria Il Ponte di Firenze e la Galleria Niccoli di Parma inaugurano due mostre che rileggono i primi quindici anni di lavoro dell'artista, pubblicando il volume *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982*, un articolato catalogo delle sue opere in cemento degli anni '70, frutto di una ricostruzione filologica, svolta insieme all'artista. Alla fine dello stesso anno la personale *Mauro Staccioli. Forme perdute* alla Galleria Invernizzi di Milano esplora nuove prospettive di ricerca che trovano piena espressione nella partecipazione alla Biennale di Scultura di Racconigi nel 2013. L'anno seguente lo Château de Seneffe in Belgio gli dedica un'importante mostra nel giardino storico, per il quale realizza due nuovi interventi scultorei. Sempre nel 2014 vengono installate alcune sue importanti sculture ambientali: per Seogwipo nell'isola di Jeju in Corea viene progettata e installata *Seogwipo 2014*, a Padova l'opera *Da sinistra a destra* e a Firenze *Aruch 2014*. Nel 2015 in occasione della mostra *Volterra 73 memoria e proiezione* a cura di Enrico Crispolti, nella Badia Camaldolese di Volterra, vengono reinstallati alcuni suoi lavori storici e al Mac di Lissone viene organizzata la mostra *Arc#ive 1: Mauro Staccioli*, sul suo materiale d'archivio, a cura di Lorenzo Respi e Simona Santini. Nel 2016 progetta una nuova scultura intervento di grandi dimensioni, *Villa Pisani Bonetti '16*, per l'omonima villa palladiana di Bagnolo di Lonigo, Vicenza, e gli viene dedicata una sintetica mostra corredata da un catalogo curato da Francesca Pola e Luca Massimo Barbero. Staccioli è stato membro dell'Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique e Accademico Nazionale dell'Accademia di San Luca.

segue da pag. precedente

a San Giovanni Valdarno (1996), a Bruxelles con il celebre Equilibrio sospeso (1998), a Greve in Chianti per la realizzazione dell'installazione temporanea de lo Stollo (1998) nella piazza centrale del centro storico, per il restauro dell'arco rovesciato al Museo Pecci di Prato (1999), al forum di progetti ed idee di arte ed architettura per piazza Augusto imperatore con Elena Barthel, Alessandro Capellaro, Debora Romei ed Alessandro Tempi (2001), al progetto non realizzato per le due rotatorie di Terranova Bracciolini (2004), al progetto non realizzato di Porta d'africa ad Assuan (2004) e parallelamente la mostra sempre a Terranova Bracciolini "Mauro Staccioli e la dimensione urbana" nel 2004; ha realizzato un documentario su Corso Italia '96 (1997), un video per il progetto d Piazza Augusto Imperatore (2001) ed è in fase di completamento "Giorni con Mauro" (2010), dal quale è stato estratto e rimontato il film "Corso Italia '96" il film ha vinto il premio speciale (Marzocco d'Oro) della Giuria al Valdarno Cinema Fedic *2014 come miglior cortometraggio.*



Una foto dall'alto della ruota esposta in Corso Italia (foto di Alberto Tempi)

L'Anello di San Martino di Mauro Staccioli presso Volterra città dove è nato ed è stato sepolto.

Quando vestivamo con l'eskimo ed era vietato vietare

Il sessantotto e il cinema

Un excursus storico e un'analisi particolareggiata non solo di un anno, il 1968, di cui ricorre ora il 50° anniversario, ma di un intero periodo, vissuto tra occupazioni e scontri, tra capelloni, minigonne, blue-jeans ed eskimo, tra libertà sessuale e spinelli. Il cinema, in particolare, rappresenta un formidabile ed incisivo "spaccato" della contestazione, capace di coglierne e focalizzarne le caratteristiche salienti e gli aspetti peculiari

Nino Genovese

Alle origini della rivolta

PREMESSA - Lo scrittore Umberto Simonetta, nel divertente racconto *C'era una rivolta*, pubblicato nel 1983 su «L'Anamorfico», riferendosi alla contestazione studentesca, immagina che i "sessantottini", una volta divenuti nonni, avrebbero finito con il raccontare il Sessantotto ai nipotini come se fosse una favola. Nel 1983, per un dato meramente anagrafico, ciò non sarebbe potuto ancora avvenire; ma adesso, nel 2018 - vale a dire a ben cinquant'anni da quell'ormai mitica e lontana data - può anche verificarsi che gli ex-studenti, divenuti nonni, raccontino davvero il "loro" '68 come una favola. Ma, questa volta, sarà una favola "particolare", che ha come argomenti principali le avventure assembleari, le occupazioni delle Università e delle Scuole, gli scontri con la polizia, le manifestazioni di piazza che facevano tremare i gruppi di potere, i *sit-in*, gli *slogan* famosi ("Vietato vietare", "L'immaginazione al potere", "Facciamo l'amore, non la guerra"), i cambiamenti di costume, la liberazione sessuale, i capelli lunghi, i *blue-jeans*, le minigonne e l'*eskimo*, visti non tanto come "moda" (c'era anche questo e l'emulazione, come negarlo?), ma soprattutto (in maniera più veritiera) come simboli di rivolta, di ribellione, di "diversità" nei confronti di un sistema borghese, paludato e conformista, che pretendeva capelli corti (tagliati, magari, "all'umberta"), giacca e cravatta per i maschi, gonne lunghe e – quando erano in classe – grembiuli neri per le ragazze; e così via!.. Tanto per limitarci agli aspetti più esteriori, cui bisogna aggiungere la ribellione contro il sistema di potere e l'autoritarismo, la mancanza di libertà, ecc. Solo che questo processo non avviene tutto d'un colpo, ma si verifica gradualmente, già a partire dal secondo dopoguerra. Tutto ciò, peraltro, è ben evidenziato in ambito artistico-culturale in genere e, in maniera più specifica, in quel cinema che è sempre stato uno specchio della realtà.

I FILM DEGLI ANNI CINQUANTA - Già nell'immediato dopoguerra fanno la loro prima apparizione i film che cominciano ad interessarsi dei problemi giovanili, presentandoci una gioventù sbandata, incerta, senza valori, in molti casi tesa verso atti teppistici o addirittura delinquenziali. Ecco, in America, due personaggi, che assurgono a simbolo della ribellione e della contestazione giovanile di quegli anni: Marlon Brando, nel ruolo di un motociclista, vestito di pelle nera, con cappello da marinaio, *jeans* e stivaloni neri, nel film *Il Selvaggio* (1954) di Laszlo Benedek; James Dean, strafottente e ribelle, in *Gioventù bruciata* (1955) di Nicholas Ray; in Francia *Gioventù traviata* (1947) di Henri Decoin, *Prima del diluvio* (1954) di André Cayatte, *Peccatori in blue-jeans* (1959) di Marcel Carné; in Inghilterra, *I Giovani arrabbiati* (1959) di Tony Richardson, che poi, nei primi anni Sessanta, avrebbe continuato il filone del *free-cinema* inglese con *Sapore di miele* (1961) e con *Gioventù, Amore e Rabbia* (1962). In Italia possiamo ricordare *Gioventù perduta* (1948) e *Febbre di vivere* (1953) di Claudio Gora, insieme con *Gli Sbandati* (1956) di Francesco Maselli; ma anche i film della "serie" *Poveri ma belli* (1956) di Dino Risi, che ci

"Gli sbandati" (1955) di Citto Maselli

presentano l'altro lato della medaglia: i giovani la cui unica preoccupazione è quella di andare a caccia di ragazze; i bulletti un po' fanfaroni e goliardici, ma bonaccioni; i rapporti fra i due sessi all'insegna dei baci carpiti, delle ripicche e delle gelosie; le feste in terrazza, con i primi giradischi portatili e i gracchianti dischi in vinile, ecc. Allora - si dirà - da un lato giovani insofferenti o sbandati, votati al teppismo o alla delinquenza; dall'altro, giovani superficiali, senza tanti grilli per la testa, ma anche senza ideali e capacità critiche? È possibile che non vi siano opere in grado di cogliere la realtà nella sua vera dimensione, nella sua autenticità, nella sua problematicità, senza cadere da un lato nella cronaca nera e dall'altro nella commedia rosa, nella storia sentimentale fine a se stessa? È possibile, quando si è veramente artisti: come Fellini, Visconti, Olmi. Ad esempio, il film *I Vitelloni* (1953) di Federico Fellini rappresenta l'analisi più garbata e – nel contempo – più acuta di quello che è stato definito il «vitellonismo di provincia», proprio perché è condotta in modo agro-dolce, e riso e pianto vi sono entrambi presenti: come nella vita. Ecco perché è un film riuscito: perché quei giovani sono veri, autentici, perché non è difficile identificarvisi ed assumono quasi un valore universale; il che non significa che siano disancorati dalla società che li ha generati, mentre diventa più difficile identificarsi nei giovani sbandati o nei «poveri ma belli», non perché anche oggi non vi siano i teppisti o i giovani che pensano agli aspetti più superficiali ed edonistici della vita (ché, anzi, tali aspetti, con il passare del tempo, si sono amplificati in maniera esponenziale), ma perché quei film appaiono "datati", sono strettamente legati a quel periodo, a quell'epoca, che, però, anch'essi riflettono in maniera significativa.

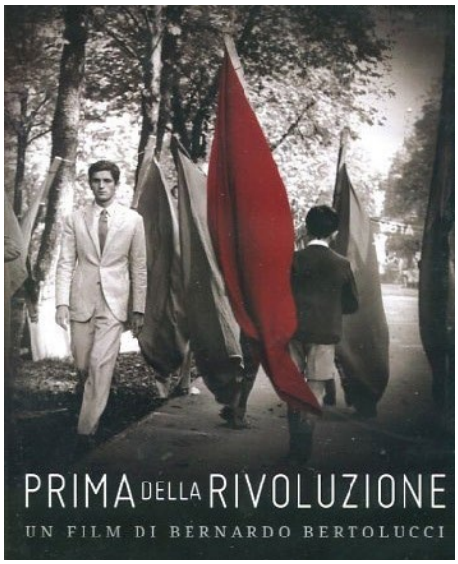
I PRIMI ANNI SESSANTA - In questo periodo, l'Italia cambia, si lecca le ferite materiali e morali lasciate dalla guerra, si rimbocca le maniche e da agricola e contadina diventa sempre più industrializzata; incomincia il fenomeno dell'emigrazione dai Paesi del Sud verso le zone sempre più ricche del Nord; aumenta il benessere e il tenore di vita dell'italiano medio (il telefono, il frigorifero, la televisione, la "cinquecento" e la "seicento"), ma aumentano anche i problemi, le insoddisfazioni, i conflitti, le contraddizioni. Alle soglie del cosiddetto *boom* economico, vi sono alcuni film, diversi tra loro, ma molto significativi: innanzitutto, *La Dolce Vita* (1960) di Federico Fellini, che rappresenta una gioventù che si lascia andare, che si lascia vivere, assaporando il gusto e il sapore dolce-amaro della vita stessa; poi *L'Avventura* (1960) di Michelangelo Antonioni, che rappresenta emblematicamente lo sfaldarsi della coscienza esistenziale, l'alienazione, che caratterizzerà, anche in altri film, il sentimento dominante dei giovani, di fronte all'avanzare della società industriale, materialistica e consumistica e al crollo di altri, più autentici e genuini valori spirituali; quindi, *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti, che sposta l'attenzione sul fenomeno dell'emigrazione interna, favorito dal grandioso processo di industrializzazione del Nord, attraverso la storia di una famiglia lucana, i cui giovani componenti finiscono con il soccombere nello scontro con una realtà alienante che non riescono a comprendere, totalmente al di fuori da quella dimensione "umana" cui erano abituati. Questi tre film, attraverso la descrizione di un mondo giovanile, la cui analisi sfocia sempre più nel «politico-sociale», esprimono la difficile transizione tra due stadi profondamente diversi della società italiana nel difficile nodo di problemi a cavallo tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Ed è importante rilevare come i primi anni Sessanta siano ricchi di film che cercano di esplorare la realtà giovanile, cominciando anche a considerare i primi squilibri che si vengono a

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

creare fra società giovanile delle zone industrializzate del Nord e quelle prevalentemente agricole del Centro-Sud, tra gioventù urbana e rurale, studentesca e operaia, tra giovani di estrazione borghese e quelli di derivazione proletaria. Così, vi è *Il Posto* (1961) di Ermanno Olmi, in cui il giovane protagonista non ha dubbi che l'unica cosa importante della vita sia quella di garantirne la sicurezza, attraverso l'ottenimento di un posto fisso; ma vi sono anche *I Delfini* (1960) di Francesco Maselli, che – dopo il film del '56 – ritorna al mondo giovanile, dei cui rappresentanti il regista denuncia l'involuzione morale, sociale e politica; oppure *I Dolci Inganni* (1960) di Alberto Lattuada, il cui il mondo dei giovani (che il regista aveva già trattato in *Guendalina* del 1957) ritorna ad essere il protagonista, attraverso la descrizione delle prime esperienze sentimentali di una ragazza alle soglie della giovinezza. Ma i film che riescono a cogliere meglio – da un punto di vista sociale – la realtà giovanile e le sue contraddizioni sono quelli che si avvalgono dell'impianto strutturale dell'inchiesta giornalistica, come *Le Italiane e l'Amore* (1961), un film-inchiesta a episodi, diretti da 11 registi, coordinati da Cesare Zavattini, e – soprattutto – *I Nuovi Angeli* (1962) di Ugo Gregoretti, un film anch'esso ad episodi, che è una specie d'inchiesta sulla gioventù italiana degli anni Sessanta, condotta attraverso la penisola, dalla Sicilia a Milano, in un susseguirsi di personaggi, di situazioni, di ambienti, che bene rappresentano una certa umanità e i costumi, le contraddizioni, le paure della nostra epoca. Questi ultimi due film, oltre a offrirci un ritratto abbastanza efficace della gioventù italiana degli anni Sessanta, ebbero un altro pregio, non meno importante: quello di stimolare il nostro cinema a un dibattito sulle problematiche giovanili. Ma i risultati furono discontinui. Da un lato vi furono una serie di film del cosiddetto filone realistico-sociale, detto anche «pasoliniano»: da due film di Mauro Bolognini, *La Notte brava* (1959) e *La Giornata balorda* (1960), entrambi su soggetto e sceneggiatura proprio di Pier Paolo Pasolini, ai due travolgenti film dello stesso Pasolini, *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), liberamente ispirati, a loro volta, alle tematiche dei suoi due romanzi, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*; ed ancora il primo film di Bernardo Bertolucci, *La Commare Secca* (1962), anch'esso su soggetto e sceneggiatura di P. P. Pasolini, *Una vita violenta* (1962) di Paolo Heusch e Brunello Rondi, fino a *Luciano, Una vita bruciata* (1962) di Gian Vittorio Baldi. Dall'altro lato, vi fu la commedia, la satira di costume, che forse – sia pure in chiave "leggera", divertente – riuscì a tratteggiare ancora meglio questa fase di passaggio da semplici manifestazioni goliardiche a una coscienza giovanile di protesta e di rifiuto globale di ogni rapporto con la vita "normale", con film come *La Cuccagna* e *La Voglia Matta*, entrambi del 1962 ed entrambi di Luciano Salce. Nel primo, Salce introduce un personaggio del tutto nuovo, ribelle e protestatario, interpretato da Luigi Tenco; nel secondo, invece, descrive alcuni «ragazzi-bene» che non sanno come riempire il loro tempo: uno "spaccato" di una gioventù nei confronti della quale le vecchie generazioni hanno perso non solo ogni capacità di comprensione, ma anche ogni possibilità di dialogo. Del 1961 è *Leoni al sole* di Vittorio Caprioli che - rifacendosi al romanzo *Ferito a morte* di Raffaele La Capria – descrive i «leoni» delle spiagge italiane, indolenti e fannulloni, a caccia perenne di facili avventure. All'anno seguente (1962) risale un altro film, molto più importante e significativo: *Il Sorpasso* diretto da Dino Risi, che - attraverso la raffigurazione di un personaggio spavaldo, cinico, millantatore, cialtrone, avventuriero (magistralmente interpretato da un Vittorio Gassman in gran forma) – rappresenta emblematicamente quella "società del benessere" che non riesce a trovare in se stessa i suoi valori, e quindi è destinata a fallire. Il 1963 registra diversi altri film di giovani, tra cui *I Basilischi* di Lina Wertmüller, che, più che narrarci una storia, ci descrive un ambiente: quello dei giovani sfaccendati meridionali, sullo sfondo di una realtà sociale e umana immobile, antica, refrattaria alla moderna civiltà tecnologica; *Gli Arcangeli* di Enzo Battaglia e *I Ragazzi che si amano* di Alberto Caldana, due film che descrivono anch'essi, in modo similare, un ambiente, quello di alcune coppie di giovani che raccontano le loro storie e si mostrano nei loro atteggiamenti abituali. Ed eccoci agli anni 1964 -1965, in cui possiamo registrare una sorta di "asse" costituito dai film *Prima della rivoluzione* (1964) di Bernardo Bertolucci e *I Pugni in tasca* (1965) di Marco Bellocchio, che sono stati considerati come inequivocabili anticipazioni della contestazione.

PRIMA DELLA RIVOLUZIONE - Il titolo stesso del film di Bertolucci, *Prima della rivoluzione*, è significativo ed emblematico, oltre che anticipatore di un periodo che stava per arrivare, cambiando e travolgendo tutto. Ma ancora di più lo è *I Pugni in tasca*, opera prima di Marco Bellocchio, che segna una svolta, perché parve concretizzare per la prima volta, nel cinema italiano - dopo la grande esperienza del Neorealismo - un cinema «altro»; il suo successo si ripercosse positivamente sulla produzione di altri film a basso costo e ridiede fiducia ad altri produttori e distributori, rivitalizzando un settore che appariva in crisi. Come se non bastasse tutto ciò, *I Pugni in tasca* è un film di autentica contestazione, non soltanto per il fatto che anticipa temi e motivi della protesta giovanile, rivoltandosi contro il sistema e contro le «sovrastrutture» sulle quali esso si fonda (la religione, la patria, la famiglia), ma perché della contestazione possiede tutte le caratteristiche ideologiche. La vicenda di quest'opera prima di Bellocchio ruota attorno alla figura del giovane Ale (interpretato da Lou Castel), epilettico, e alla sua famiglia medio-borghese di provincia, anch'essa tarata. Infatti, dentro le mura di questa casa c'è tutto: malattia, crimine, forse anche l'incesto. Ale è l'autore dell'eliminazione fisica della madre cieca e del fratello minore *handicappato*, e



"Prima della rivoluzione" (1964) di Bernardo Bertolucci

tutto questo viene visto drammaticamente, in maniera minuziosa, circostanziata, quasi naturalistica, potremmo dire, se tale contesto -apparentemente realistico - non venisse superato dal valore metaforico che la storia assume, dalla deformazione ai limiti del grottesco degli stessi elementi naturalistici. Infatti, il duplice omicidio di Ale rappresenta emblematicamente il bisogno di liberazione totale dai legami di un ambiente angusto e soffocante, da quell'istituzione che lo ha cresciuto, nutrito, plasmato, protetto. Ma il furore distruttivo non lo conduce ad un altro e più autentico mondo morale: è solo superamento violento del passato, senza ordinata e cosciente prospettiva di un futuro migliore. Ed eccoci ad altri due film, entrambi del 1967, sicuramente anch'essi "anticipatori" della contestazione: *La Cina è vicina* dello stesso Bellocchio, graffiante ritratto della borghesia di provincia; *I Sovversivi* di Paolo e Vittorio Taviani, un film sulla crisi degli intellettuali a metà degli anni Sessanta, dopo la morte di Togliatti, l'inizio della rivoluzione culturale cinese, i fermenti delle nuove generazioni, l'imminenza del "maggio" francese, la contestazione che incomincia pian piano ad assumere un suo sempre più marcato *ubi consistam*. In Francia, culla di tutti i movimenti più "moderni", film anticipatori della contestazione sono quelli della *Nouvelle Vague*, in cui compaiono attori-simbolo, come Jean-Pierre Laud (ancora ragazzo) ne *I Quattrocento Colpi* (1959) di François Truffaut, che il regista segue nella sua crescita per circa vent'anni, facendone il suo *alter-ego*; e Jean-Paul Belmondo in *À bout de souffle /Fino all'ultimo respiro* (1960) e ne *Il Bandito delle 11* (1965), entrambi di Jean Luc Godard, che nel 1968 si dedicò a un cinema d'avanguardia in chiave nettamente politica e che nel 1967 aveva diretto anche *La Cinese*, "film-chiave", per comprendere il clima della contestazione, che l'opera - in un certo senso – anticipa, riassume e supera. In Inghilterra vi è il cinema dei *Giovani arrabbiati* e il *Free-cinema*, di cui Tony Richardson si può considerare

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

l'esponente più rappresentativo; in Brasile e nel Sud-America il *Cinema novo*; la *Nova Vlna* nell'ex Cecoslovacchia, che ha il suo film-simbolo ne *Gli amori di una bionda* (1960) di Milos Forman; in Giappone due film di Nagisa Oshima (*Racconto crudele della giovinezza* e *Notte e nebbia del Giappone*) risalenti tutt'e due al 1960, portano sullo schermo i prodromi della rivolta; in Germania (o, meglio, nella Repubblica Federale Tedesca) la liberazione sessuale comporta una proliferazione di "film-sexy", con un cenno a parte per il caso clamoroso di *Helga* (1967) di Erich F. Bender, che mobilita le folle ed ha un successo straordinario, anche in Italia, perché è il primo film "didattico" (in cui, fra l'altro, si vede - ripresa dal vero e in tutti i particolari - la scena di un parto, con svenimenti in sala), incentrato su quella "educazione sessuale", la cui mancanza nelle Scuole (ancora perdurante negli anni 2000) ha degli effetti deleteri, che emergono a ogni piè sospinto nei fatti di cronaca, riguardanti gli stupri e la violenza sulle donne. Tutti questi film - di cui fino ad ora ci siamo occupati – non esulano (come potrebbe sembrare) dalla trattazione principale del nostro argomento, perché essi stanno a dimostrare - se ce ne fosse ancora bisogno - che il '68 (inteso non solo come un anno solare, ma come un intero periodo) e la contestazione non sono fenomeni che sbocciano, o addirittura esplodono, tutto d'un colpo, ma sono preparati attraverso un processo graduale, che inizia fin dall'immediato secondo dopoguerra e si dilata e accentua sempre più man mano ci si avvicini alla metà degli anni Sessanta, fino a quel fatidico (ed emblematico) anno.

Il sessantotto nel cinema

LA CONTESTAZIONE NEI FILM ITALIANI

Ed eccoci arrivati (finalmente) al Sessantotto, in cui la contestazione (che già covava nell'animo dei giovani) esplode in tutta la sua forza e virulenza, quasi contemporaneamente in molti Paesi. In quelli occidentali - come abbiamo visto – la protesta esprime l'insoddisfazione dei giovani verso un tipo di società – la società industriale avanzata, quella tecnologica e dei consumi - che, con i suoi limiti e i suoi meccanismi spesso aberranti, finisce con il creare un senso diffuso di disagio e di "alienazione": e questo sfocia nella contestazione come rifiuto della realtà e desiderio di distruggerla. Così, tutti i comportamenti "devianti" delle giovani generazioni nel periodo post-bellico e negli anni Cinquanta e primi anni Sessanta, tutti i conati di rivolta e i primi, timidi tentativi di ribellione [di cui ci siamo occupati nella prima puntata] culminano e sfociano in questo movimento che, partito dagli studenti, finisce con il coinvolgere tutti i campi e tutti i settori, compresi gli operai, anche se, per trovare un film che li riguardi in maniera diretta, bisogna aspettare il 1971, con *La Classe Operaia va in Paradiso* di Elio Petri, interpretato da quel Gian Maria Volontè, che costituisce in Italia il personaggio-simbolo del Sessantotto; cambiano le abitudini, i gusti, sicuramente anche il Teatro e la Musica (grazie, in particolare,

"La classe operaia va in paradiso" (1971) di Elio Petri

ai Beatles e ai Rolling Stones, seguiti in Italia dalle canzoni "alternative" di diversi complessi musicali). Insomma, tutto viene rimesso in discussione; ed anche la cultura, riscoperta come "piacere", viene a configurarsi come pratica rivoluzionaria. La contestazione non risparmia i grandi festival, come la "Mostra del Cinema di Venezia" (che dovette rinunciare a un paio di edizioni), ma anche la "Mostra del Nuovo Cinema" di Pesaro; in compenso – come scrive Gianpaolo Fissore - «nel corso degli anni Sessanta, i *cineclub* e le sale *d'essai* conobbero una straordinaria crescita, diventando luoghi di circolazione e di promozione di quel cinema d'avanguardia, europeo ma non solo, che spesso era espressione di sperimentazioni stilistiche e di denunce anticapitalistiche e antimperialiste». Questo particolare clima, in Italia, è riflesso in alcuni film sulla liberazione sessuale, come *Il Sesso degli Angeli* e *Bora Bora* di Ugo Liberatore, entrambi del 1968, che esprimono il senso di disagio di alcuni giovani e il loro rifugiarsi nella droga (il primo) o nei paradisi esotici (il secondo); ma anche il censurato *I Giovani Tigri* di Antonio Leonviola (anch'esso del '68). Tuttavia, certamente più interessanti e significativi risultano altri film girati nel '68, come - innanzitutto - *Grazie zia* di Salvatore Samperi, film "cult" di quell'anno, storia di Alvise (interpretato dallo stesso Lou Castel de *I Pugni in tasca*, cui il film si ispira), un giovane che si finge paralitico, per non integrarsi nella vita sociale; ospite di una zia (Lisa Gastoni), ancora bella e piacente, alterna i propri sfoghi contro la realtà a bizze, malumori e capricci, che finiscono con il coinvolgere anche la zia, in un rifiuto di ogni rapporto verso l'esterno, che si conclude con la morte dello stesso giovane; ma anche *Escalation* di Roberto Faenza, apologo grottesco, a tesi, sulla contestazione della società capitalistica; *Partner* di Bernardo Bertolucci, sul "doppio" esistente in ciascuno di noi; *L'Urlo* di Tinto Brass. Uno dei film più importanti e significativi dell'anno è, però, *Teorema* di Pier Paolo Pasolini (sequestrato per oscenità), metafora del rapporto della società borghese con il sacro, attraverso la storia di una tranquilla famiglia borghese, composta dai genitori, da due figli studenti e da una serva, messa in crisi dall'arrivo di un ospite misterioso (Terence Stamp), che ha rapporti sessuali con ciascuno di essi; quando se ne va, i componenti della famiglia non sono più gli stessi e sono destinati alla perdizione, tranne la serva, in quanto rappresentante del sottoproletariato. Pasolini, il cui ruolo in questo periodo è estremamente significativo, dal suo punto di vista sempre "controcorrente", considerò la contestazione giovanile «nient'altro che l'ultima, pianificata "moda" dei figli dei borghesi, completamente priva di qualsiasi reale intento di sovversione dell'ordine costituito» (Gianpaolo Fissore), tanto che, all'indomani degli scontri del 1° marzo 1968 a Valle Giulia a Roma, presso la Facoltà di Architettura, ebbe a scrivere, rivolgendosi agli studenti e suscitando tante polemiche: «*[...] Quando a Valle Giulia avete fatto a botte coi poliziotti, io simpatizzavo coi poliziotti. Perché i poliziotti sono figli dei poveri [...]. Ieri, si è così avuto un frammento di lotta di classe: e voi, amici (benché dalla parte della ragione) eravate i ricchi, mentre i poliziotti (che erano dalla parte del torto) erano i poveri*» (la poesia, se così si può definire, dal titolo *Il PCI ai giovani*, fu pubblicata da «L'Espresso» il 16 giugno 1968). Sono del 1969 *Il Gatto Selvaggio* di Andrea Frezza, incentrato, in maniera diretta ed esplicita, sul tema della contestazione, di cui analizza, con esiti variamente giudicati, gli aspetti più significativi; *Cuore di mamma* di Salvatore Samperi, su tutti gli elementi principali della contestazione, visti in chiave (forse, solo apparentemente) dissacrante; *Sierra Maestra* di Ansano Giannarelli. Del 1970 sono *Vergogna Schifosi* di Mauro Severino, *I Cannibali* di Liliana Cavani, *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni, il cui nucleo tematico è costituito dal disagio esistenziale di due giovani in fuga dalle contraddizioni della civiltà dei consumi, alla ricerca di una dimensione più autentica, a contatto con una natura incontaminata, *Amore e rabbia* (già *Vangelo '70*), film ad episodi (di Carlo Lizzani, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard e Marco Bellocchio), in cui l'episodio di quest'ultimo, dal titolo *Discutiamo, discutiamo*, con un tono tra il caricaturale e il grottesco, mette in scena la rivolta di una classe di ragazzi, con una tematica che sembra quasi riprendere *Zero de Conduite* di Jean Vigo risalente al 1933, che tratteggia le figure di alcuni ragazzini che, ribellandosi al potere e all'autoritarismo dei professori e dell'istituzione scolastica, salgono sui tetti; e il film inglese *If... / Se...* (1968) di Lindsay Anderson, film anarchico, dotato di una profonda carica eversiva e di rabbia, su alcuni giovani studenti, che vivono in un *college*, sottoposti a regole rigidissime, cui finiscono con il ribellarsi, salendo anch'essi sui tetti, come avevano fatto i ragazzini di *Zero de conduite*: solo che questi, durante una cerimonia, tirano sulla gente tegole e oggetti vari, mentre i giovani di *If...* sparano, uccidendo indiscriminatamente professori e colleghi. Ad ogni modo, ciò può servire a dimostrare che l'insofferenza dei giovani, il desiderio di incidere sull'ambiente esterno, repressivo e soffocante, e di modificarlo, è proprio di tutti i tempi, del 1933 come del 1968, anche se – ovviamente – cambiano le modalità, gli obiettivi, le finalità, il tipo di società contestato. Se il "Maggio francese" produce gli *Etats Généraux du Cinéma*, in Italia si

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

formano i primi «Collettivi» e, alla fine del 1967, nascono i «Cinegiornali del Movimento Studentesco» e – su un'idea di Cesare Zavattini – i primi «Cinegiornali liberi». L'influenza, poi, del movimento di contestazione, determinò anche tutto un filone di cinema storico e di impegno civile, politico e sociale, che vide i nomi di registi come Elio Petri, Francesco Rosi, Gillo Pontecorvo, Damiano Damiani, Giuliano Montaldo, Florestano Vancini, Carlo Lizzani e altri; diede vita al cinema "femminista" (inaugurato, in Italia, da *Pianeta Venere* di Elda Tattoli); portò alla riscoperta di Freud (ad esempio, con *Diario di una schizofrenica* di Nelo Risi); alla liberazione sessuale: vedi – oltre i film già citati, ma su un livello stilistico-espressivo più elevato - l'arci-noto *Ultimo Tango a Parigi* di Bernardo Bertolucci, con Marlon Brando e Maria Schneider, risalente al 1972, che, alla sua uscita, suscitò notevole scandalo, a causa del forte impatto emotivo causato dalle numerose scene erotiche (e non solo per la famosa scena del burro); la censura avviò un procedimento penale contro la pellicola, che sfociò nella condanna al rogo (letteralmente) del film, decretata il 29 gennaio 1976 il regista riuscì a conservare la sua copia personale (altrimenti il film avrebbe rischiato davvero di scomparire), che fu poi "riabilitata" nel 1987, sia pure con qualche piccolo taglio. Osservazione: nel Medioevo, il potere religioso e politico mandava al rogo le presunte streghe; non potendo più farlo in epoca moderna, si limita a... bruciare le pellicole!... Anche il *western* "all'italiana", portato al successo da *Per un pugno di dollari* e dagli altri film di Sergio Leone, divenne sempre più ideologico e politico (un solo esempio: *Quien sabe?* di Damiano Damiani, risalente al 1966 , interpretato da tre icone del '68, come Gian Maria Volontè, Lou Castel e Klaus Kinski), coinvolgendo anche registi "impegnati" come - oltre a Damiani – Carlo Lizzani e Florestano Vancini. Ma, pian piano, la contestazione, malgrado tutti gli sforzi, finisce con il diventare, da un lato, operazione di *élite*, sia pure "a rovescio", e dall'altro con l'essere inglobata nel sistema, che è quasi come un mostro mitologico, che divora tutto e, dopo averlo fagocitato, masticato, digerito, lo ributta fuori trasformato, a sé assimilato. Così, essa diventa sostanzialmente un fatto di moda, di cui si colgono gli aspetti epidermici, esteriori (i capelloni, gli atteggiamenti disinibiti dei giovani, specie in ambito sessuale, i cortei, gli scontri con la polizia, ecc.), diviene un argomento su cui si buttano a capofitto produttori, sceneggiatori, registi, attori famosi: , insomma, in una parola, anch'essa una merce di consumo! Ed ecco allora *Serafino* (1968) di Pietro Germi, con Adriano Celentano, che, pur essendo prevalentemente un'opera "d'intrattenimento", riesce a rappresentare la ribellione dei giovani contro le convenzioni e i legami della società, anche se in modo epidermico e senza il necessario approfondimento critico. *La Contestazione Generale* (1970) di Luigi Zampa, con Vittorio Gassman, Alberto Sordi, Nino Manfredi; ecco un *Don Camillo e i Giovani d'oggi* (1970) di Mario Camerini; Franchi e Ingrassia in *Don Franco e Don Ciccio nell'Anno della Contestazione* (1970) di Marino Girolami; ecc. Sembrerebbe possibile, a questo punto, citare la famosa frase gattopardesca del «cambiare tutto perché non cambi nulla», se, in effetti, i cambiamenti non ci fossero stati davvero: solo che essi riguardano più le strutture che le "sovrastrutture" e, in ogni caso, sono pochi, se non irrilevanti, se posti in relazione ai mutamenti che l'ondata di contestazione determinò in tanti altri settori.

I FILM DI ROTTURA NEGLI STATI UNITI E GLI ANNI SETTANTA - Un primo cambiamento nel cinema statunitense si ha nel 1967, con *Il Laureato / The Graduate* di Mike Nichols, film *cult*, con un giovane Dustin Hoffman, entrato ormai nell'immaginario collettivo della gente. L'anno cruciale della svolta è, però, il '69, in cui registriamo un film divenuto ormai mitico, leggendario, *Easy Rider* di e con Denis Hopper e con Peter Fonda, che, sulle loro potenti moto, animati da un grande spirito di libertà, se ne vanno avventurosamente in giro per l'America, tra avventure e spinelli. Meno noto, ma non meno significativo e da alcuni considerato come il manifesto della contestazione giovanile americana, è *Fragole e sangue* (1970) di Stuart Hagman, che si chiude con la sequenza della polizia di San Francisco, che dà l'assalto ai giovani asserragliati nell'Università. Sull'onda lunga della contestazione studentesca, i primi anni Settanta procedono nella trattazione di tematiche giovanili e sociali; come, in Italia, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) di Elio Petri; e, negli Stati Uniti, *L'Impossibilità di essere normale* (1970) di Richard Rush; ma anche il già citato *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni (che si può considerare un film "americano"); oppure *Woodstock* (1970), il film-documentario di Michael Wadleigh, sull'epico festival-rock, che si svolse nell'agosto del 1969 a Bethnal, nello Stato di New York, e che vide riuniti, per tre giorni, mezzo milione circa di giovani; o ancora *Taking Off* (1977) di Milos Forman (ora trasferitosi negli Usa) su una coppia di genitori che si affanna a comprendere il senso della ribellione giovanile e l'incomunicabilità generazionale. Ma, come scrive Emanuela Martini, «il vero '68 del cinema americano passa soprattutto dalla radicale rilettura dei generi messa in atto da Bogdanovich, De Palma, Scorsese, Spielberg, ai loro esordi, dalla tragica decadenza dei miti messa in scena dai *western* crepuscolari di Sam Peckinpah, dalla radicale destrutturazione del linguaggio attuata nei suoi crudeli affreschi da Robert Altman». Come spesso càpita, alla contestazione segue il riflusso, al periodo delle grandi ribellioni e dei sinceri entusiasmi segue la disillusione, la crisi dei valori che avevano alimentato tanti ideali e speranze; alle rivolte sostanzialmente pacifiche degli studenti il "bagno di sangue" del terrorismo, che della contestazione può essere considerato un drammatico epigono: ed anche di questo nuovo clima, tormentato e contraddittorio, il cinema costituisce uno specchio più o meno deformante (come quello della celebre favola di Andersen), ma pur sempre uno specchio.

"Zabriskie Point" (1970) diretto da Michelangelo Antonioni.

CONCLUSIONI - Abbiamo cercato di compiere un viaggio all'interno del mondo giovanile negli anni della contestazione, attraverso una serie di rapidi *flash-back*, che hanno "illuminato" soltanto alcuni film – non tutti, non necessariamente i migliori e più importanti - che, a vari livelli e sotto diverse angolazioni, avrebbero potuto rendere meglio - secondo noi - l'idea dello sviluppo del mondo giovanile, in rapporto con l'evoluzione storica dei tempi e, naturalmente, con la personalità degli artisti (registi, soggettisti, sceneggiatori, attori e produttori) che a queste storie hanno dato vita. Storie di frustrazioni, ribellioni, inquietudini, aspirazioni; storie di rapporti intergenerazionali, di conflitti politici e sociali, di crisi esistenziali, di rifugio nella fede religiosa o nella droga, di problemi di lavoro, di grandi-piccoli ideali e di grandi-piccoli compromessi, di eroismi e viltà, di tormenti interiori, di sogni e disillusioni; storie umoristiche e drammatiche, comiche e tragiche, divertenti e malinconiche; storie in cui la storia individuale si incontra (qualche volta, anzi spesso) con la Storia con la "S" maiuscola. *Storia di ragazzi e ragazze*, per dirla con il titolo di un film di Pupi Avati (un regista che si è occupato anche lui del mondo giovanile), storie di vita, vissuta e/o immaginata. Poiché la vita è un miscuglio di contraddizioni, di realtà e fantasia. Come il cinema, che ne è un pallido riflesso. La vita continua, con tutti i suoi problemi e le sue drammatiche contraddizioni; e il cinema – nonostante tutto – continua a proiettarne i riflessi sullo schermo, dove, ancora oggi, i giovani possono ritrovarli, vivificandoli con la loro fantasia, con i loro sogni, le loro aspirazioni: possono vedersi come sono veramente; oppure, possono proiettarsi con la fantasia alla ricerca di un mondo immaginario, e sperare, nel contempo, di cambiare il mondo reale. Come tanti giovani che li hanno preceduti; e, in particolare, come i ragazzi del Sessantotto, che, per dirla con le parole del personaggio del noto film di Ettore Scola *C'eravamo tanto amati*, pensavano di cambiare il mondo, ma da esso sono stati cambiati; anche se bisogna almeno riconoscere che alcuni (tanti) risultati sono riusciti ad ottenerli, per cui il loro sforzo non è stato inutile o vano!...

Nino Genovese

Domus Aurea

Elisabetta Randaccio

'Qualis artifex pereo!' Dunque, nel momento della sua morte violenta, Nerone, come racconta Svetonio ("Vita di Nerone", cap. 49) affermava, ancora una volta, il suo stato di 'artifex', artista, attore, creatore, a seconda delle traduzioni, oppure abile, se non a governare, almeno a realizzare le proprie fantasie nella sua città, Roma. Infatti, dopo il devastante incendio del 64 D.C.- attribuito senza alcuna prova allo stesso imperatore dai suoi successivi detrattori e creatori di una sua leggenda negativa - Nerone progetta la sua nuova dimora, dato che anche il suo 'palazzo transeunte' sul Palatino andò bruciato. Questa idea urbanistica appartiene decisamente alla sua personalità di 'artifex': si trattava di utilizzare ben 80 acri, uno spazio immenso tra il Palatino, il Colle Oppio, il Celio dove edificare una serie di luoghi magnifici adeguati alla vita pubblica, ma soprattutto privata del princeps e della sua corte. In soli quattro anni, gli architetti Severo e Celere realizzarono un'opera incredibile: spazi abitativi, ricreativi, un lago artificiale, dove oggi sorge il Colosseo, nonché, con l'aiuto dello scultore Zenodoro, venne eretta in quella che viene chiamata, anche per lo splendore degli ori utilizzati nella sua costruzione, 'domus aurea', una gigantesca statua di 37 metri rappresentante Nerone nei panni di Helios, il dio del sole. D'altronde, la luce sembra essere un elemento fondante nelle architetture volute da Severo e Celere. In ciò che ci rimane di quel fastoso progetto, si nota l'esposizione delle abitazioni e dei portici alla luce continua del sole, capace di impreziosire ancora di più le colonne, i marmi, i dipinti. Questi ultimi furono realizzati seguendo rigorosamente lo stile del 'quarto pompeiano' da Fabullo, un grandissimo artista, innovatore nell'uso degli stucchi, i quali mettevano in rilievo le figure rivolte verso lo spettatore, accontentando l'ellenismo estremo di Nerone con contenuti tratti dalla letteratura greca, soprattutto da Omero. Si veda, in questo senso, la sala con i dipinti di Achille a Sciro in cui c'è rimasta la bellissima decorazione raffigurante Achille con in mano le armi che lo hanno sbugiardato dal suo travestimento femminile, mentre la madre Teti, consapevole del destino del figlio, si dispera e Ulisse, invece, si mostra assai soddisfatto del suo inganno. Oppure nel ninfeo di "Ulisse e Polifemo", dove possiamo osservare il momento in cui l'eroe greco offre al gigante il vino, che lo ubriacherà. Questa meraviglia, definita, sempre secondo Svetonio, da Nerone come la dimora dove finalmente si sentiva un essere umano ("Vita di Nerone" cap. 31), subì le conseguenze della conclusione drammatica dell'impero neroniano e della 'damnatio memoriae', per cui qualsiasi testimonianza riguardante il 'terribile' princeps andava cancellata, senza tener conto dell'aspetto artistico. Così, la 'domus aurea' fu sicuramente saccheggiata e, in seguito, quello che ne rimase fu interrato per lasciare spazio ad un altro grandioso progetto, quale le terme di Traiano, i cui architetti sistemarono le fondamenta proprio sopra la parte della domus sul colle Oppio; fondamenta ammirabili, mentre sicuramente venne usato ciò che rimaneva di prezioso nella casa per decorare proprio le terme. La domus ricoperta di terra fu, in buona parte, risparmiata dall'umidità, ma il suo ricordo divenne una memoria avvolta nel mito. Accadde, però, durante gli anni del Rinascimento quando i papi chiamarono gli artisti italiani più importanti per lavorare agli edifici del Vaticano, che, per puro caso, qualcuno, coltivando una delle tante vigne del colle Oppio, provocò una piccola voragine e, dunque, si accorse di essere precipitato in una 'grotta dipinta' da affreschi splendidi. A questo punto, soprattutto i pittori in quel periodo residenti a Roma, si calarono in queste straordinarie stanze e poterono ammirare quell'arte sublime, in parte dimenticata, opera degli artisti imperiali, rimanendone profondamente influenzati. Così, da Pinturicchio a Raffaello, da Giulio Romano e Giovanni da Udine i colori, le figure umane, gli animali fantastici rientrarono nel proprio bagaglio di creatività. Questa pittura venne definita "grottesca" (dalle presunte grotte dipinte) e acquisirà l'attuale significato dal giudizio di critici che trovavano eccessive tali fantasie iconografiche. Per fortuna, alcuni di questi artisti riprodussero le immagini viste, così, in qualche caso, possiamo riuscire ancora a capire la magnificenza degli affreschi di Fabullo, anche perché questi primi rozzi 'scavi' rinascimentali fecero penetrare nella domus gli effetti degli agenti atmosferici, soprattutto l'umidità, e quei dipinti scolorirono ben presto, purtroppo. L'attenzione alla domus ritornerà solo nel settecento con le prime stanze svuotate dalla terra, ma bisogna arrivare agli anni trenta del novecento per avere degli scavi archeologicamente sensati. Nel frattempo, sopra la domus si è formato il parco Oppio con querce e pini marittimi affondandanti le radici enormi nel sottosuolo, ponendo in grave emergenza ciò che rimane dell'edificio, gioiello delicato, da proteggere assolutamente, e che richiede lavoro e investimenti rilevanti. Persino l'apertura al pubblico dei primi anni duemila fu funestata da un crollo, il quale portò alla chiusura della domus per cinque anni. Oggi, noi visitatori abbiamo il privilegio di ritornare a camminare attraverso le sue stanze, quelle restaurate, per quanto essa rimanga un cantiere, seppure delle meraviglie. Il visitatore, in gruppi piccoli con l'elmetto protettivo e aiutato da guide-archeologi bravissime, ha la possibilità di aggirarsi per luoghi, un tempo, aperti, luminosi e ora ipogeici, ma non per questo meno affascinanti, che stupiscono per le abilità architettoniche e decorative. Capiamo, guardando il 'negativo' dei pavimenti, quali marmi preziosi ornassero "la casa", vediamo piccole parti dei mosaici nel soffitto, elementi assolutamente innovativi per l'epoca; le tinte rosse, blu, bianche ci mostrano cosa doveva essere dipinto su quelle pareti, lo spazio delle cascatelle ci indica la presenza di fontane e di vasche, le nicchie alludono alle statue presenti al tempo, mentre, la mancanza di latrine e di supporti per il riscaldamento, ci fanno pensare come quel complesso urbanistico, rimasto a noi, non fosse residenziale, ma dedicato probabilmente agli "otii" dell'imperatore e della sua corte. La grande, stupefacente stanza ottagonale a cupola, una meraviglia architettonica, l'ha fatta sovrapporre in passato con la mitica "caenatio rotunda", di cui, ancora una volta, parlava Svetonio ancora nel capitolo 31 della sua biografia neroniana. Ma nessun elemento ha portato a questa identificazione, e, relativamente da poco, alcuni studiosi hanno scoperto nel Palatino degli artefatti che potrebbero essere serviti proprio per la 'caenatio'. Oggi, però, il visitatore può avere soddisfatta la sua fantasia e provare vere e proprie emozioni attraverso le nuove tecnologie applicate alla visita della domus. Se la bella e chiara proiezione, appena entrati, di immagini di un audiovisivo su una parete aiuta all'introduzione a uno speciale "viaggio nel tempo", le postazioni di realtà virtuale a metà percorso, ci riportano veramente indietro nel passato. Attraverso l'uso del visore, siamo proiettati in una dimensione spazio temporale inedita e emozionante. Ci "spostiamo" per la domus come era all'epoca del suo splendore, usciamo fuori nei giardini: tutto è realistico, il cielo terso, i fiori mossi leggermente dal vento, la domus che possiamo osservare se ci voltiamo, oppure davanti a noi, mentre ci avviciniamo a delle balaustre, il fantastico panorama della Roma imperiale. Ancora, siamo precipitati, a lume delle fiaccole, all'epoca del Rinascimento e scorgiamo l'ampia apertura sul soffitto da dove i pittori si calavano per ammirare i dipinti, spesso firmando le pareti per confermare la loro straordinaria esperienza. Questo momento della visita ci lascia maggiormente consapevoli di percorrere un luogo che non si era riusciti a immaginare così fantastico; almeno nel virtuale il sogno dell'artifex Nerone vive ancora nel suo splendore.

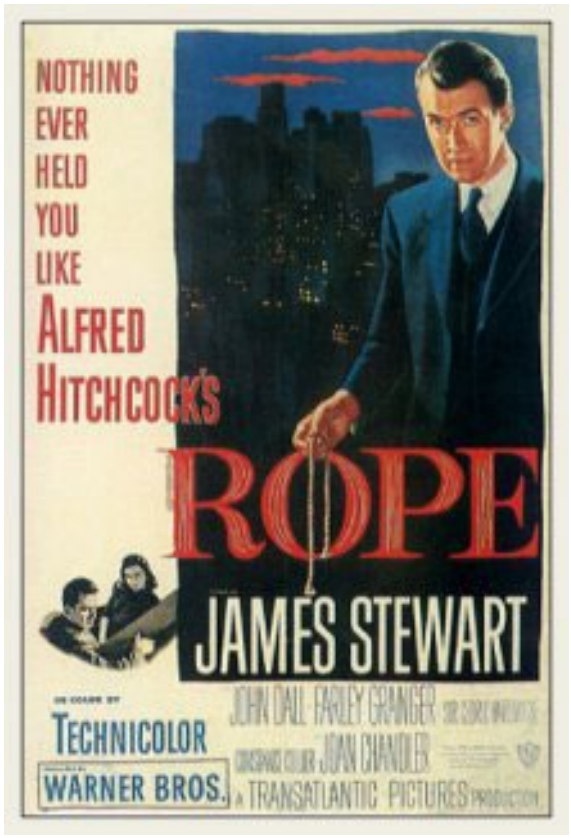
Domus Aurea - Corridoio Traianeo

Elisabetta Randaccio

Nodo alla gola. Un caso cinematografico

Fabio Massimo Penna

Capolavoro assoluto o esperimento mancato? *Nodo alla gola* di Alfred Hitchcock è uno di quei film che finiscono per dividere critica e pubblico. In quest'opera il regista londinese ha cercato di ridurre al minimo gli stacchi girando quasi sempre in piano sequenza. L'idea alla base dell'operazione era quella di realizzare un film con una sola ripresa. Il risultato di tale esperimento, però, non sembra pienamente convincente e lo stesso Hitch, intervistato da un giovane Francois Truffaut, mostrò grandi perplessità sul risultato finale: "Non so veramente perché mi sia lasciato trascinare in questo pasticcio di *Nodo alla gola*; non posso chiamarlo altrimenti che un pasticcio (...) Ora, quando ci rifletto, mi rendo conto che era completamente senza senso" (Francois Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Il saggiatore spa, 2008). Nonostante le trovate geniali del regista, come quella di far passare un attore davanti alla macchina da presa alla fine di una bobina per attaccare quella successiva con il primo piano della giacca del medesimo attore, la pellicola risulta lenta e pesante da seguire. La prima ovvia osservazione è che un film di impianto teatrale girato in unico ambiente deve necessariamente perdere un po' di ritmo. In questo caso, però, c'è qualcosa di più. Quello di Hitchcock è un esperimento, un tentativo coraggioso di percorrere nuove strade, ma rimane un test e non diventa mai un film in senso pieno. Il motivo per il quale l'idea di realizzare un film senza stacchi si rivela poco praticabile, viene identificato da Karel Reisz e Gavin Millar nella scarsa efficacia di *Nodo alla gola* a livello drammatico. I due studiosi (Reisz è anche un regista di grande livello) analizzano nel dettaglio la sequenza in cui il professore interpretato da James Stewart fa capire ai suoi due ex allievi di aver compreso che hanno commesso un omicidio: "Nel momento esatto in cui Rupert si volta, i due ragazzi sanno di essere stati scoperti, per cui è la loro reazione che diventa significativa. In un montaggio normale a questo punto si sarebbe staccato sull' inquadratura di reazione (IIe) per mostrare agli spettatori immediatamente l'effetto dell'immagine precedente. La IIb pone la domanda 'che reazione avranno?' la IIe dà la risposta: cinematograficamente la transizione più efficace è un passaggio diretto dall'una all'altra. Qui invece c'è un considerevole intervallo fra il momento in cui si vede la porta e quello in cui si vede la reazione dei due ragazzi" (Karel Reisz-Gavin Millar, *La tecnica del montaggio cinematografico*, SugarCo edizioni, Milano). A rendere ancora più fiacca la resa drammatica della sequenza vi è la carrellata laterale, che sostituisce lo stacco, con la quale Hitchcock passa dall'inquadratura del professore a quella dei ragazzi. Questo elaborato movimento di macchina finisce per inserire nel suo tragitto elementi completamente estranei alla vicenda narrata quale un'insegna luminosa al neon che si vede dalla finestra dell'appartamento e che finisce per distrarre gli spettatori abbassando il livello della suspense. A parere dello scrivente simili tentativi nascono da quella che è una interpretazione del ruolo del montaggio sostanzialmente inesatta: esso non è un semplice espediente che può facilmente venir sostituito bensì una parte essenziale dell'arte cinematografica anzi è lo strumento che caratterizza un film per quello che è. Il successo della settima arte risiede anche in questa sua capacità, grazie al montaggio, di mostrare solo ciò che è importante a livello drammatico e a passare da un luogo all'altro con velocità impressionante. È appena il caso di ricordare come i grandi registi del cinema muto sovietico (da Pudovkin a Eisenstein) ritenessero il montaggio il momento artistico della realizzazione della pellicola e lo stesso progredire del cinema è sempre andato di pari passo con le migliorie nel montaggio. *Nodo alla gola* è la prima pellicola della quale Hitchcock è anche produttore e la sua prima a colori. L'opera venne accolta piuttosto bene all'epoca anche perché si trattava di un esperimento assolutamente originale e per molto tempo unico nella storia del cinema (nel 2014 è stato Alejandro Gonzalez Innàritu a girare *Birdman* senza stacchi in un unico piano sequenza). Nella sua pellicola Hitchcock cerca di ottenere un naturalismo assoluto non solo con l'impiego del piano sequenza ma anche con una colonna sonora di straordinario realismo. Ben vengano i tentativi di realizzare pellicole prive di stacchi ma come direbbe un personaggio manzoniano "Adelante, presto, con juicio (avanti, presto, ma con giudizio)".



Fabio Massimo Penna

Il cinema tra storia e storiografia

Il caso del film "Li chiamarono briganti"

Giacinto Zappacosta

Spentisi gli echi delle commemorazioni, ormai da tempo dimenticate, inerenti il 150° anniversario dell'unità d'Italia, vale la pena affrontare la problematica sottostante. Perché, ancora oggi, di problematica si tratta, appunto. Non che, a scanso di equivoci, vada messo in discussione il risultato finale di quel movimento elitario ed etero-diretto che va sotto il nome, vagamente pomposo, di risorgimento, cioè a dire la creazione di uno stato unitario, quanto piuttosto le modalità di quell'approdo, senz'altro discutibili, e i valori di riferimento di una politica, quella savoiarda, tutt'altro che animata da spirito di fratellanza nei confronti di chi dimorava nelle provincie meridionali, come venivano chiamate allora in una Torino a sua volta brulicante della presenza di un sotto-proletariato umiliato e sfruttato. D'altra parte, lo stesso Cavour menava vanto di non essersi mai inoltrato a sud dell'Arno. È l'ottica delle classi dirigenti che si accingono a governare un'Italia nata per appetito di conquista, ed è un punto dirimente, un'Italia con un pesante fardello, il Meridione, popolato di "cafoni", la stessa categoria protagonista, sotto altri profili, qualche decennio dopo, nelle opere in cui Ignazio Silone descrive la Marsica. Così come è fondamentale soffermarsi a considerare i dati macroeconomici antecedenti l'unità, i quali ci restituiscono un Sud ben diverso da quello che si studia sui libri di testo in uso nelle scuole. Lapidaria, soprattutto documentata, l'affermazione di Gramsci: "Lo Stato italiano si è caratterizzato come una dittatura feroce che ha messo a ferro e a fuoco l'Italia meridionale, squartando, fucilando e seppellendo vivi i contadini poveri che *scrittori salariati* tentarono di infamare con il marchio di briganti". Stato che non poté fare a meno, il 14 agosto 2011, un anniversario significativo per chi conosce la storia, di scoprire una lapide a Pontelandolfo, per mano di Giuliano Amato, all'epoca presidente del Comitato dei garanti per la celebrazione del 150°, in commemorazione di un eccidio commesso dal regio esercito savoiardo, che già si fregiava dell'appellativo d'italiano. Nel marmo campeggia il nome di una ragazzina, Concetta Biondi, pluri-stuprata dai bersaglieri prima che la morte la sottraesse all'ennesima violenza. Eppure, bisogna dire, il regno del Sud, debole da un punto di vista politico, non più riproponibile nonostante le visionarie speranze di qualche meridionalista, non seppe leggere i segni dei tempi. Debole per non aver saputo farsi interprete di un processo unitario che la storia imponeva e che le scaturigini dantesche, si pensi segnatamente al "De vulgari eloquentia" e ai suoi rimandi, reclamavano, fin dall'Evo di Mezzo, collocandolo su solide basi culturali. Il retroterra storico, in ogni caso, ci consegna ora un Sud Italia talora ripiegato su se stesso, incapace di sottrarsi ad un degrado deprimente. Ciò non toglie, però, che la repubblica italiana debba indagare, senza infingimenti e senza paure, sulle proprie origini. Ci provò Pasquale Squitieri, scomparso un anno fa, con la pellicola *Li chiamarono briganti*, un film del 1999 che tenta di colmare il vallo conoscitivo, di risolvere la dicotomia tra storiografia ufficiale, oramai fattasi asfittica, improduttiva financo per i potentati che l'hanno creata, incoraggiata e sostenuta, e la realtà effettuale degli eventi. Il regista napoletano, che firma anche la sceneggiatura, in poco più di due ore, accompagna lo spettatore, attraverso la figura di Carmine Crocco, che è centrale, nel mondo del brigantaggio. Al di là delle brume di una falsa retorica, che alligna tuttora da una parte e dall'altra, sia in certo meridionalismo, sia nella sequela di stampo filo-risorgimentale, la rappresentazione filmica delinea tratti e caratteri di uomini, popolani, che vanno ad infoltire le fila dei combattenti. Vi troviamo gli scontenti, come nel caso dello stesso Crocco, delusi dalle promesse, non mantenute, dei nuovi padroni, vi notiamo pure coloro che per vago sentimentalismo legittimista aderiscono alla lotta armata, come anche chi si distingue per una chiara idealità. Una umanità composita, dunque, nella quale risaltano donne dalla forte personalità che non si limitano a seguire i loro uomini nella macchia, ma, spesso, assumono ruoli, se non di comando, perlomeno di un certo rilievo. Persone che, in ogni caso, per intimo sentire, non possono fare a meno di imbracciare le armi. L'atmosfera che sovrasta le scene, e d'altra parte non poteva essere altrimenti, è improntata ad una greve cupezza, nella convinzione, che assale lo spettatore fin dalle prime battute, di una guerra, quella dei rivoltosi, persa in partenza. Gli eccidi perpetrati dai piemontesi nei confronti di una popolazione inerme fanno il resto. La certezza della sconfitta si ha nel momento in cui le due fazioni che si fronteggiano intuiscono, in alto loco, vale a dire nei salotti buoni dei due fronti contrapposti, che, in fondo, non valga la pena continuare a far scorrere il sangue, quanto viceversa ritrovarsi attorno ad un più proficuo accomodamento. Si inaugura così quel modus operandi, come sottolineato dal personaggio cui dà vita un impareggiabile Giorgio Albertazzi, cioè l'aggiustamento posticcio e raffazzonato che immancabilmente annulla colpe, crimini ed orrori, il quale avrà un felice seguito nella consolidata prassi del nascente stato unitario. Uno stato, e veniamo ai giorni nostri, che comunque è inserito in una cultura, in una forma mentis che respinge ancora qualsiasi tentativo di rivisitare i luoghi comuni incrostatisi sui libri di testo. Prova ne sia il fatto che *Li chiamarono briganti*, stroncato da una critica nel caso assai severa, registrò al botteghino un misero incasso, pari a poco più, all'epoca, di 107 milioni di lire, tanto da essere ritirato dalle sale cinematografiche. Un vero peccato per un film di indubbio valore, che meritava di essere portato alla visione del grande pubblico. In particolar modo a pro di quei politici, Bindi e Formigoni, due che andavano per la maggiore, i quali, intervistati dalle "Iene" in piena celebrazione del 150° anniversario dell'unità, non seppero indicare cosa in effetti si stesse celebrando.

Giacinto Zappacosta

Corte Tripoli Cinematografica - Pisa

Roberto Merlino

Se qualcuno mi chiedesse di rappresentare in un'unica immagine Corte Tripoli Cinematografica, io mostrerei la foto di un bimbo che alza la mano per prender parola in una discussione; attorno a lui un bel gruppo di adulti, divertiti e sorpresi nel guardarlo. Col bambino vorrei rappresentare "inesperienza" e "freschezza", che si accompagnano a quella "intraprendenza" di chi sa di poter dire la sua, anche in mezzo a persone più mature ed esperte. Corte Tripoli, in buona sostanza, è questo: un punto di riferimento per chiunque voglia approfondire il linguaggio delle immagini in movimento. Sia egli un semplice appassionato, un principiante o, addirittura, un bambino! Insomma… c'è spazio per tutti! Questo Cineclub è nato con l'intento di unire le forze per crescere insieme, confrontandosi, aiutandosi, nella consapevolezza che ogni singolo obiettivo raggiunto e ogni successo -di questo o di quello- devono essere motivo di orgoglio per tutti. Sono trascorsi quasi vent'anni dalla sua costituzione e C.T.C. ha mantenuto perfettamente intatto questo spirito. Corte Tripoli Cinematografica è nata il 31 maggio 1998, ad opera di 18 Soci fondatori, 13 uomini e 5 donne, provenienti da sei diverse province: Massa Carrara (3), Firenze (1), La Spezia (6), Livorno (1), Lucca (3) e Pisa (4). Il più giovane aveva 19 anni, il più maturo 55, con età media di 34 anni. Il nome "Corte Tripoli Cinematografica" deriva dal fatto che l'idea di creare un punto d'incontro per cinevideoamatori è nata in una corte pisana che un tempo si chiamava, per l'appunto, "Corte Tripoli". L'inizio non è stato diverso da quello di tante altre esperienze simili: grande entusiasmo e buoni propositi, in mezzo a grandi difficoltà da affrontare, anche di tipo economico. Nel gruppo iniziale, assieme ad alcuni che potevano fregiarsi di un dignitoso "curriculum", c'erano parecchi elementi con esperienza molto limitata. Tutti, comunque, erano concordi nel "voler crescere insieme". Fin da subito C.T.C. si è associata alla FEDIC (Federazione Italiana dei Cineclub) e ha rivolto il suo impegno verso tre indirizzi: "didattica", "creazione di eventi" e "produzione". Nel corso degli anni il gruppo è cresciuto numericamente, fino ad attestarsi stabilmente sopra gli 80 Soci. Questo dato ci sembra molto significativo, anche perché la quota annuale d'ingresso è decisamente elevata (grossomodo quattro volte il costo medio degli altri Cineclub). Viene quindi da domandarsi come sia possibile avere un così ampio consenso in una città -Pisa- che non arriva a 100.000 abitanti. La risposta è abbastanza semplice: ai Soci vengono forniti servizi ed aiuti molto concreti in termini di informazione, collaborazione, utilizzo di materiale tecnico, sostegno economico, opportunità di formazione,… che da altre parti non possono trovare. E, soprattutto, il "clima" che si respira è quello di una sorta di "famiglia allargata", nella quale ti senti protetto e considerato, in grado di portare avanti un tuo progetto senza mai sentirti solo. Se poi succede che qualcuno non ha i soldi per iscriversi… nessun problema: nell'arco degli anni si sono verificati diversi casi di Soci accolti a costo zero, con il massimo della discrezione e con pari diritti. Per dare un'idea di come viene vissuta C.T.C., riporto una delle tante "testimonianze" che continuamente ci arrivano. Questa è di Stefano Pelleriti, lucchese, con noi da un paio d'anni e già carico di "riconoscimenti" in molti Festival.

[…] In questo ultimo anno ho avuto la fortuna di partecipare a vari laboratori organizzati da CTC (fotografia, montaggio, regia e sceneggiatura). È stata un'occasione formativa di cui sentivo la necessità da tempo e che ho potuto praticare anche grazie ai costi "politici". Ho imparato divertendomi e ricevuto stimoli, grazie alla metodologia adottata da un docente bravissimo. […]

[…] A ogni lezione venivano fissati pochi ma basilari concetti: non si era riempiti di nozioni e roboanti teorie del cinema (quando di domenica mattina si arrivava ancora assonnati e con le cicatrici di una settimana di lavoro!). Un metodo giocoso, concreto, ricco di esempi, spunti, divertente, che invitava a collaborare tra i partecipanti. Sarà un caso? Giocando si impara meglio, le partite si vincono con il gioco di squadra… […]

Prove in teatro di "Incontri", ispirato a "Il piccolo principe", spettacolo del 2012; da sinistra a destra: Marco Frassinetti, Elisabetta Ulivi, Chiara Maltomini, Miriano Vannozzi , Matteo Palmieri (foto Maurizio Palmieri)

Sul set di "Persone", una breve fiction realizzata per conto della Pubblica Assistenza Regionale Toscana, allo scopo di incentivare, soprattutto tra i giovani, la donazione del sangue (foto Gianni Merlino)

[…] Un aneddoto? Quest'anno sono andato a sentire una conferenza di Giancarlo Giannini. A un certo punto è stato chiesto di alzare la mano a chi sapesse cos'era l'effetto Kulešov. In sala c'è stato un certo imbarazzo tra i presenti, le mani che si sono alzate erano poche. Ecco, alzando la mia, mi sono sentito orgoglioso e contento di appartenere all'associazione Corte Tripoli Cinematografica e di avere come maestro Roberto. Per la prima volta avevo sentito parlare di Kulešov e dei suoi esperimenti proprio al laboratorio di montaggio realizzato da CTC! […]

Da questa "testimonianza", tra l'altro, si evince l'impegno di C.T.C. riguardo al primo dei tre "indirizzi" precedentemente accennati, quello della "didattica". L'attività formativa cinematografica si concretizza in corsi aperti a tutta la popolazione, con costi molto contenuti (addirittura gratuiti per chi è in difficoltà economica). Ci sono poi i "laboratori scolastici" (dalle elementari all'università) e, fiore all'occhiello!, lo Stage Nazionale FEDIC, che C.T.C. organizza da 16 anni (una full-immersion di 5 giorni,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

con allievi provenienti da tutta Italia). Il secondo indirizzo, quello della "creazione di eventi", si concretizza quasi esclusivamente nell'organizzazione di serate di proiezione, per lo più con la presenza in sala degli Autori, che si prestano ad un confronto col pubblico. Nel terzo ed ultimo "indirizzo", quello della "produzione", si trova il dato numerico più sorprendente: i Soci C.T.C., in meno di 20 anni, hanno realizzato più di 500 film (quasi tutti cortometraggi), con molti riconoscimenti in Festival Nazionali e Internazionali.

Foto di gruppo per "Pisa, donne e Leopardi". Il film ha coinvolto 160 persone, tra attori, figuranti e tecnici (foto Simone Carozzo)

Sul set di "Pisa, donne e Leopardi", mediometraggio citato nell'ultimo libro del prof. Vincenzo Guarracino, come "film su Leopardi degno di essere visto" (foto Simone Carozzo)

Corte Tripoli Cinematografica, inoltre, si occupa di altre "sezioni culturali", che spesso si integrano con l'attività cinematografica, in interscambio costruttivo e formativo.

Settore musicale: all'interno di CTC ci sono ottimi musicisti e compositori; in passato c'è stato un gruppo di musica lirica ed un complesso di musica leggera.

Settore fotografico: oltre alla presenza di ottimi fotografi (con varie pubblicazioni in riviste nazionali), in CTC c'è stato un vero e proprio "foto-club" (poi chiuso per carenza di attività).

Settore poetico/letterario: oltre ad un discreto numero di validi sceneggiatori, ci sono alcuni poeti di ottimo livello (con svariate pubblicazioni alle spalle) e un paio di romanzieri.

Settore teatrale: da una diecina d'anni la compagnia "L'albero di Putignano" (storico gruppo pisano di teatro amatoriale) è parte integrante di C.T.C., dal punto di vista burocratico-amministrativo e, soprattutto, dal punto di vista operativo e umano. Gli interscambi di attori e di esperienze sono continui e proficui. Corte Tripoli Cinematografica, in buona sostanza, è una fucina di iniziative, in continua evoluzione, aperta a nuove esperienze, sia con i propri Soci, sia con realtà esterne disposte ad interagire con spirito costruttivo. Ma, assieme al percorso culturale, non va sottovalutato l'impegno sociale: il fatto di fornire un punto di ritrovo "intelligente" e "sano", per giovani e per vecchi, è un qualcosa che già di per sé incide concretamente nel tessuto del territorio. Ma c'è dell'altro: in più di un'occasione ci sono stati affidati (dal Centro di Igiene Mentale, per esempio) dei "soggetti con problematiche" che in CTC hanno potuto esprimersi, divertirsi, imparare,... seguiti con tatto ed affetto. Si può fare di più e meglio. Lo sappiamo. E ci impegniamo, con umiltà, a trovare nuove vie e nuove soluzioni per divertirci di più, per fare opere più belle, per creare eventi interessanti... Sempre coinvolgendo i nostri Soci in modo attivo: l'immancabile domanda che viene rivolta ad ogni Assemblea "cosa proponete per migliorare CTC?" spesso viene ripagata con suggerimenti stimolanti e intelligenti che, presi in seria considerazione proporzionalmente alle disponibilità oggettive, in tante occasioni portano a svolte concrete e di sostanza.

Foto di gruppo al 15° Stage Nazionale FEDIC, del 2017, denominato "Per un film di immagini", incentrato sullo sviluppo delle capacità di comunicare in modo efficace e corretto, attraverso le immagini, indipendentemente dai mezzi tecnici a disposizione. (foto Gianni Merlino)

Roberto Merlino
Direttore Artistico CTC

www.cortetripoli.com

Dalla parte giusta, contro il fuoco e per la bellezza

Con i Vigili del Fuoco del Soccorso Pubblico e della Difesa Civile

Contro il fuoco distruttivo e assassino per il quale essi sono chiamati a contrastare da un dovere etico e professionale. E a dire tutta la verità, non solo per il fuoco essi si mobilitano. Stiamo parlando del corpo più amato dagli italiani, non quello della Cuccarini ma dei Vigili del Fuoco. E' con vero piacere che anche quest'anno ***Diari di Cineclub*** segnala ai suoi lettori il bel calendarietto da tavolo storico 2018 curato dal Dipartimento dei Vigili del Fuoco del Soccorso Pubblico e della Difesa Civile - Ufficio I Gabinetto del Capo Dipartimento. Il calendario istituzionale 2018 dei Vigili del Fuoco ha per grafica della copertina e il titolo "che Spettacolo" un viaggio di 12 mesi tra le pellicole e le fiction che hanno avuto per protagonisti i Vigili del Fuoco, da "Gli arditi civili" del 1940 fino al più recente "Codice Rosso". Il testo che accompagna le immagini racconta e regala curiosità legate ai film e ai loro interpreti. Il tutto arricchito dall'introduzione scritta dal giornalista Vincenzo Mollica. Un 2018 tutto dedicato alla 7^ arte. Un calendario utile anche per i comandi e gli uffici VVF del nostro Paese, che riporta con le date anche la cadenza dei 4 turni, 24 h su 24, che i vigili svolgono. Ci piace segnalarlo per la competenza, il distacco e l'ironia con i quali essi si sono guardati attraverso la storia del cinema, una storia fatta di drammi, amori e anche sorrisi che appartengono alla vita di un intero popolo. Ricordiamo che il calendario scorso era "Salvare la Bellezza. L'impegno dei Vigili del Fuoco". Ecco da che parte stare.

Diari di Cineclub

Festival

XIII Passaggi d'Autore: intrecci mediterranei

Serena Cirina

Piccolo, ma con la pelle coriacea. Capace di ritagliarsi un posto al sole nel vastissimo (e sempre crescente) parterre degli eventi internazionali del settore. Ma anche di allontanare la presunta ombra infausta del numero tredici che aleggiava sull'edizione 2017. "Passaggi d'Autore: Intrecci mediterranei", festival del cortometraggio con la luce puntata sulle acque del Mediterraneo, è forte e consapevole. O, per meglio dire, è forte perché è consapevole. Sa perfettamente di essere nato - era il 2005 - a Sant'Antioco, centro del Sud Sardegna, ben lontano dalle metropoli dal mood internazionale che ospitano iniziative incentrate sugli *short films* come Toronto, Dubai, New York. Ed è forte, anche se in passato ha conosciuto le sforbiciate che possono investire le rassegne culturali del Bel Paese, Sardegna inclusa. Eppure, resiste e cresce, sotto la guida del circolo del cinema "Immagini" (F.I.C.C.) guidato da Luciano Cauli, promuovendo un appuntamento lontano da fronzoli, riflettori e lustrini, che punta il carico sulla sostanza con piglio genuino e concreto. Organizzazione sobria, cartellone fitto, molti ospiti (tra registi e relatori), iniziative collaterali mirate ad avvicinare gli studenti e i curiosi (dai bambini agli universitari) al mondo della settima arte con laboratori di critica cinematografica e di realizzazione di cortometraggi, masterclass (quella sul documentario ha visto la partecipazione del celebrato Gianfranco Pannone). Senza scordare le iniziative focalizzate sulle questioni che infuocano le acque del Mare Nostrum, come la giornata speciale consacrata a migrazione e accoglienza e quella sull'inquinamento marino. Dal 5 al 10 dicembre scorsi, a Sant'Antioco, ha tirato aria di Mediterraneo. La "meglio gioventù" del versante short del cinema è approdata nell'isola per presentare i frutti più recenti della sua produzione creativa. Una schiera di nomi di sonorità variabili (provenienti da Libano, Marocco, Spagna, Francia, Bosnia Erzegovina, Slovenia, Croazia, Grecia, Israele, Tunisia, Turchia e, naturalmente, Italia con tanto di delegazione sarda) che ha impreziosito una kermesse non competitiva ma altamente dimostrativa, non fosse altro perché capace di mandare un messaggio forte: il Mediterraneo non è soltanto bacino di tensioni geopolitiche, bensì – soprattutto – un calderone in costante ebollizione intellettuale. Dove il prodotto audiovisivo è stato messo al servizio di una priorità quasi etica: raccontare l'umanità. Se la vita è lacrime e risate, i cortometraggi della tredicesima edizione di "Passaggi d'Autore: Intrecci mediterranei" hanno rivelato una piena aderenza alla realtà, nelle sue pieghe alte e basse. E allora ecco che il Libano di Cyril Aris (*The President's visit*, che di recente ha trionfato al Dubai Film Festival) emerge, grazie al potentissimo strumento dell'ironia, in uno spaccato sociale pieno di contraddizioni parossistiche di nevrosi e invidie paesane. Ma lo stesso Libano, con Karam Ghossein (*Street of death*), si declina in realtà ruvida e tagliente se la telecamera si insinua nelle strade di Beirut quando non si tratta dei quartieri "bene". E nel mare croato

Passaggi d'Autore 2017 (Foto di Fedele Balia)

"Hyménée" di Violaine Maryam Bellet, Francia/Marocco, Poulain d'Or al FESPACO 2017

"Good Luck, Orlo!" di Sara Kern, Slovenia, Grand Prix al Tangier Mediterranean Short Film Festival

nitido come smeraldo si immergono i rapporti torbidi dell'adolescenza (*Into the blue* dell'enfant prodige di Dubrovnik Antoneta Alamat Kusijanović). La Bosnia di Ado Hasanović (regista di *Srebenica* nonché direttore artistico del festival insieme a Dolores Calabrò) affronta il tabù dei tabù, raccontando la pornografia entro i confini delicati della famiglia; mentre quella di Amra Mehić squarcia il velo del pregiudizio circa un tema più che mai attuale: il terrorismo e il suo spettro che estende il riflesso ovunque e su chiunque. Ma c'è stata anche la Grecia, che non è solo sirtaki e casette bianche e blu, ma anche e soprattutto vita e morte (*Still* di Mavra Peponi) e l'Israele che, evocando Tolstoj, ha ricordato che ogni famiglia infelice lo è a modo suo (*Shmama* di Miki

Polonski con una raffinata storia di parole non dette tra madre e figlia di fronte al Mar Morto). Facendo ruotare il mappamondo verso coordinate più vicine, ecco la Sardegna: Mario Piredda (*A casa mia*, vincitore del David di Donatello come miglior cortometraggio) e Silvia Perra (*La finestra*) hanno indagato sull'imperscrutabile legame tra uomo e dimora, perché la casa è ciò che si ha, ma anche ciò che si è. Mentre il duo di fratelli antiochensi Marta ed Emanuele Massa, con *Mirrors* ha proposto un corto cupo sui trapassi esistenziali. E poi il Marocco, protagonista del tradizionale *Focus*, la cui indole culturale stratificata ha fatto la sua corsa dagli agglomerati aggrappati alle rocce montagnose (*Mokhtar* di Halima Ouardiri, *Honey and old cheese* di Yassine El Edrissi, *Hyménée* di Violaine Maryam Bellet), alle città sterminate dove si finisce inghiottiti dagli eventi impietosi della vita (*Leur nuit* di Narrimane Yamani Faqir, *Le park* di Randa El Maroufi, *Moul lkelb* di Kamal El Azrak). Nel pentolone delle forze creative del Mediterraneo, hanno trovato collocazione anche le declinazioni più innovative del connubio tra immagine e suono, con il ritorno dell'animazione (quella soave di Magda Guidi, illustratrice che ha condotto un progetto con i più piccoli; quella intensa di Nico Bonomolo, regista di *Confino* e di Ayce Kartal, autore di *Vilaine fille*) e delle web series, prodotti a puntate pensate per la Rete, già note al pubblico di "Passaggi d'Autore: Intrecci mediterranei". E se, come recitava Camus, soltanto la musica è all'altezza del mare, bisogna dire che la musica della tredicesima edizione del festival del cortometraggio di Sant'Antioco, è stata decisamente all'altezza del Mar Mediterraneo, portando in scena una formazione eccezionale di otto musicisti di razza (provenienti da Sardegna, Slovenia e Giordania) con un repertorio che, dalle melodie arabeggianti della fascia mediorientale, ha slittato verso i ritmi trascinanti del cuore balcanico. Nome del gruppo? *Smarait, Kotnik, Contis Mediterranean Ensemble*. Perché l'impronta del Mediterraneo non deve mancare mai.

Serena Cirina

Ama i libri, gli applausi a teatro, la musica di Sam Cooke e i viaggi in treno. In una seconda vita vorrebbe reincarnarsi in Anna Pavlova o in Frida Kahlo. Intanto, in questa vita, scrive e inanella insuccessi in cucina

Pasolini regista: la vocazione al cinema e gli esordi

Giorgia Bruni

"Da ragazzo pensavo di fare il regista [...] poi l'ho dimenticato... c'è stata di mezzo la guerra e tante di quelle cose, per cui l'ho dimenticato. Resta quella mia prima vocazione a farlo, alla quale poi ho rinunciato per anni; essendo ritornato casualmente al cinema, è rinata questa vecchia passione, e ho potuto realizzarla [...]".[1]

Pasolini, sin da bambino, nutriva un immenso amore per il cinema e la sua necessità di esprimere la realtà in tutte le sue sfaccettature e manifestazioni spesso più basse, violente ed estreme non poteva non trovare, nell'espressione cinematografica, un territorio incredibilmente fertile. "Se io mi sono deciso a fare dei film è perché ho voluto farli esattamente come scrivo delle poesie, come scrivo i romanzi. Io dovevo per forza essere autore dei miei film, non potevo essere un coautore, o un regista nel senso professionale di colui che mette in scena qualcosa, dovevo essere autore, in qualsiasi momento, della mia opera".[2] L'inizio dell'avventura cinematografica coincide con la collaborazione alla sceneggiatura di *La donna del fiume* di Mario Soldati, scritta insieme a Giorgio Bassani. "Ho firmato oggi il contratto per una sceneggiatura da fare con Soldati.[3] Al 1956 risalgono, poi, le collaborazioni con Mauro Bolognini per il film *Marisa la civetta* e con Federico Fellini per il lungometraggio *Notti di Cabiria* di cui curerà le sceneggiature. Fellini stesso contatterà Pasolini dopo aver letto *Ragazzi di vita,* al fine di ricevere una soddisfacente percezione del "color locale" romano delle borgate. "Faccio questo lavoro con molto piacere. E dirò anche che credo che l'ambiente cinematografico nonostante i suoi difetti, sia il più interessante, il più vivo che ci sia in Italia in questi anni."[4] Siamo ancora nel 1956 quando lo scrittore conosce l'attrice Laura Betti che vedremo recitare in molti suoi film come, ad esempio, la *Ricotta, Che cosa sono le nuvole?, Teorema, I Racconti di Canterbury*. Il 1959 ed il 1960 sono anni importanti e fruttuosi per la sua formazione di regista giacché vedono la luce i primi soggetti di Pasolini: *La notte brava* e *La giornata balorda* per Mauro Bolognini e *Morte di un amico* per Franco Rossi. "L'esperienza cinematografica e quella letteraria non sono antitetiche, direi, anzi, che esse sono forme analoghe. Il desiderio di esprimermi attraverso il cinema rientra nel mio bisogno di adottare una tecnica nuova, una tecnica che rinnovi [...] la mia è una passione più antica. Risale al tempo in cui ero ragazzo e risentivo della influenza di Chaplin e Dreyer che rientravano nel mio mondo stilistico ideologico".[5] Il 1960 vede nascere anche il primo film di Pasolini: *Accattone.* Il lungometraggio si incentra sul protagonista Vittorio\accattone (interpretato da Franco Citti): un ragazzo romano di borgata che sopravvive sfruttando la prostituta Maddalena. Accattone dimostra di non avere la minima pietà lasciando, infatti, la ragazza in balìa di una banda di napoletani e rivolgendo lascive, almeno inizialmente, attenzioni all'innocente Stella tentando di coinvolgere anche lei nel mondo della prostituzione. Una notte il personaggio sognerà la propria morte e, il giorno seguente, mentre tenta di rubare, verrà investito da un camion dinanzi agli occhi dei suoi compari. In *limine mortis* sussurrerà loro la frase emblematica:

Mo sto bbene.[6]

Pasolini il I Luglio del 1961 spiegherà ad un lettore il perché un personaggio di basso livello etico e sociale come Vittorio\accattone rivolge i suoi pensieri alla morte e si interroga sull' aldilà: "Io mi sono affacciato a guardare quello che succedeva dentro l'anima di un sottoproletario della periferia romana (insisto a dire che non si tratta di una eccezione ma di un caso tipico di almeno mezza Italia) : e vi ho riconosciuto tutti gli antichi mali (e tutto l'antico, innocente bene della pura vita). Non potevo che constatare: la sua miseria materiale e morale, la sua feroce e inutile ironia, la sua ansia sbandata e ossessa, la sua pigrizia sprezzante, la sua sensualità senza ideali e, insieme a tutto questo, il suo atavico superstizioso cattolicesimo pagano. Perciò egli sogna di morire e di andare in paradiso. Perciò soltanto la morte può "fissare" un suo pallido e confuso atto di redenzione".[7] Federico Fellini, reduce dal successo de *La dolce vita* (per cui Pasolini aveva scritto una scena) aveva fondato una società per la produzione di film dei giovani talenti che avrebbe dovuto pagare le spese di *Accattone*. Il regista però, dopo aver visionato il materiale sonorizzato fornitogli dall'aspirante regista, frutto di alcuni giorni di lavorazione su due intere sequenze finanziate dallo stesso Fellini, si tira indietro dichiarando, senza panegirici, di non essere convinto del film. Lui disse che quello non era cinema (e infatti non era il suo cinema)."[8] Pasolini avrebbe voluto girare le scene del suo esordio con la massima chiarezza e avvalendosi di numerosi primi piani privilegiandoli alle inquadrature dei paesaggi. I personaggi dovevano essere parte integrante, vera e reale dell'ambiente sottoproletario che era stato di ispirazione per l'intera storia: i fratelli Citti, un gruppo di giovani provenienti da Torpignattara e, per il ruolo di Stella, una ragazza friulana giunta nella capitale per tentare la carriera di attrice. "Quando ho cominciato a girare *Accattone* io non sapevo il significato della parola *panoramica*, che

credevo fosse un campo lunghissimo; ho saputo dopo invece che panoramica è un movimento della macchina. Quindi sono arrivato effettivamente ad *Accattone* con una grande preparazione intima, una grande carica di passione cinematografica, e di modo di sentire idealmente l'immagine cinematografica ma con una totale impreparazione tecnica, che però era compensata dal mio modo di vedere le cose [...][9] Bolognini, qualche giorno dopo il rifiuto di Fellini, analizza il materiale raccolto per girare *Accattone*: scopre il materiale del mio film, e ne resta attonito: quelle facce dei miei personaggi veri- assurdi e veri, ridicoli e veri, disperati e veri- lo mettono di fronte al fatto inevitabile di sentirsi emozionato".[10] Bolognini, piacevolmente stupito dalle idee innovative di Pasolini, intercederà per l'amico bolognese affinché Alfredo Bini diventi il produttore del film. "Si è detto che ho tre idoli: Cristo, Marx, Freud. Sono solo tre formule. In realtà, il mio solo idolo è la Realtà. Se ho scelto di essere cineasta allo stesso tempo che scrittore, ciò è dovuto al fatto che piuttosto che esprimere questa Realtà attraverso quei simboli che sono le parole, ho preferito il cinema come mezzo di espressione: esprimere la Realtà attraverso la Realtà".[11] *Accattone* getta sullo schermo l'anima delle borgate romane con le sue contraddizioni, la sua brutalità, la sua terribile miseria. Alfredo Bini concederà a Pasolini piena libertà artistica promettendogli di non intervenire sulla sceneggiatura: il neo-regista potrà scegliere persino l'operatore alla macchina. Le riprese del film iniziano nell'aprile del 1961: la troupe è ridotta all'essenziale e le scene vengono girate con una semplice Artiflex montata su un cavalletto che conferisce, a causa del suo essere un mezzo elementare, un'aura di austerità all'intera pellicola. "Io preferisco lavorare con attori scelti nella vita, a caso, vale a dire scelti per quanto mi sembrano esprimere a loro insaputa: con non professionisti[...]".[12] Il cinema,

segue a pag. successiva

1 *Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo, p 73.*
2 *Ibidem, p 74.*
3 *P.P.PASOLINI, Lettere, II volume cit. p 4. Si riporta un frammento di una lettera che Pasolini scrive a Nico Naldini.*
4 *Ivi, p XXIX.*
5 *Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo, cit. p 73.*
6 *P.P.PASOLINI, Accattone.*
7 *M.A.BAZZOCCHI, Pier Paolo...cit p 44.*
8 *N.NALDINI, Pasolini, una...cit.p 237.*
9 *P.P.PASOLINI, Lettere, II volume cit. pp LXII-LXIII.*
10 *Ibidem.*
11 *N.NALDINI, Pasolini, una ...cit. p 234.*
12 *Ivi, p 242.*

segue da pag. precedente

come la letteratura, è plasmato dall'autore bolognese nell'ottica del rifiuto e dell'abiura: Pasolini, servendosi dell'arte nella riproduzione e ricostruzione ossessiva del reale attraverso il reale, rinnega alcuni schemi di un certo tipo di società italiana, si distacca da alcune ideologie e, in sostanza, esprime chiaramente il suo rifiuto. Del resto ha sempre abiurato, è sempre stato un personaggio scomodo e rivoluzionario. Il suo cinema si distacca, sin dagli esordi, dalla recente tradizione neorealista. I neorealisti, infatti, cercavano di riprodurre il ritmo della vita quotidiana reale attraverso sequenze lunghe che dovevano imitare la vita stessa; Pasolini, invece, cerca di ricostruire tutto senza riprodurre in maniera naturalistica ciò che accadeva nella vita quotidiana. "[...] ed è lì forse la vera tragedia di ogni poeta, di non raggiungere il mondo se non metaforicamente, secondo le regole di una magia in definitiva limitata al suo modo di impossessarsi del mondo. Già il dialetto era per me il mezzo di un approccio più fisico ai contadini, alla terra, e nei romanzi "romani" il dialetto popolare mi offriva lo stesso approccio concreto, e per così dire materiale. Ora, ho scoperto molto presto che l'espressione cinematografica mi offriva grazie alla sua analogia sul piano semiologico con la realtà stessa, la possibilità di raggiungere la vita in modo più completo. Di impossessarmene, di viverla mentre la ricreavo. Il cinema mi consente di mantenere il contatto con la realtà, un contatto fisico, carnale, direi, addirittura sensuale."[13] *Accattone* è invitato, dopo aver superato diverse peripezie, a partecipare alla Mostra del cinema di Venezia concorrendo al premio "Opera Prima". Il letterato e amico, Carlo Levi, scriverà la prefazione alla sceneggiatura: "Ho avuto l'immediata certezza di trovarmi di fronte a un'opera singolare e importante, che pone problemi di linguaggio e di tecnica espressiva e costringe a meditarli".[14] Il film viene distribuito nell'ottobre del 1961 ma, durante la prima proiezione romana presso il cinema *Corso*, un gruppo di ragazzi neofascisti aggredisce gli spettatori per protesta contro il film sulle periferie girato da un "frocio". Nel mese di dicembre dello stesso anno, *Accattone* viene presentato a Parigi con il titolo *Les mendigots* in onore del comitato direttivo della Comunità Europea degli Scrittori. Ugo Ronfani in quest'occasione raccoglie i commenti di alcuni spettatori: "E' forte come il vino dei castelli"[15] Il secondo film di Pasolini sarà *Mamma Roma* dedicato al professore universitario di storia dell'arte, Roberto Longhi "[...] cui sono debitore della mia "fulgurazione figurativa".[16] Il lungometraggio verrà presentato alla XXIII Mostra del cinema di Venezia e otterrà un maggiore successo rispetto ad *Accattone* anche se, purtroppo, non mancheranno le insurrezioni dei fascisti e le persecuzioni giudiziarie che accompagneranno, quasi sempre, i lavori dell'intellettuale bolognese. Il 31 agosto del 1962 infatti (il medesimo giorno in cui *Mamma Roma* viene presentato a Venezia) il comandante dei carabinieri denuncia il film reputandone il contenuto osceno e contrario alla pubblica decenza: l'accusa verrà, poi, il 5 settembre, giudicata infondata e il magistrato Cesare Palminteri si adopererà per l'archiviazione del caso. Ungaretti scriverà in merito: "Ho saputo della persecuzione assurda, a Venezia è andata in fumo. Ne sono lietissimo. Avremmo gridato con tutto il nostro fiato, altrimenti, contro l'ingiustizia flagrante".[17] La fedelissima amica Elsa Morante, dopo aver visto *Mamma Roma*, commenterà il film con queste parole: "[...] ti perdono perché oggi ho visto *Mamma Roma* [...] secondo me la Magnani è splendida e la sua storia non potrebbe essere riuscita meglio,

Dopo un piccolo furto s'imbatte nella polizia e nel fuggire cade dalla motocicletta "Mo' sto bene!" sospirò Accattone prima di morire

anche nei rapporti col figlio. Caso mai, se c'è qualcosa che mi piace meno, è l'episodio del ricatto e – questo non si può negare – la Luisa Orioli. Ma questi difetti sono cose secondarie perché quello che conta è la storia della madre e del figlio che mi sembra bella, piena di poesia, e di spirito, e di tragedia e mi ha commosso [...][18] Il cineasta bolognese sceglie l'attrice cara al cinema neorealista Anna Magnani come sua protagonista nonostante questo suo secondo film, come il primo, prenda le distanze dal suddetto movimento. Poco tempo dopo però, si mostrerà pentito di questa sua decisione: "Volevo spiegare l'ambiguità di una vita sottoproletaria con una sovrastruttura piccolo-borghese. Questo non è venuto fuori perché Anna Magnani è una donna che è nata ed ha vissuto da piccolo borghese e poi da attrice, e quindi non ha quelle caratteristiche. Siccome io scelgo attori per quello che sono e non per quello che fingono di essere, ho fatto un errore per quello che il personaggio realmente era, e sebbene Anna Magnani abbia fatto uno sforzo commovente per fare quello che io le chiedevo, il personaggio non emergeva."[19] La pellicola narra la storia della città attraverso gli occhi di una madre e attraverso il suo rapporto difficile e drammatico con il figlio. La protagonista è una donna coraggiosa che cresce il figlio nella frenetica fantasia di aspirazioni sociali piccolo borghesi confondendo, spesso, l'amore materno con un sogno vuoto e inconsistente: con un'ideologia falsa e ingannatrice che promette felicità e riscatto sociale pur essendo totalmente alienante. Pasolini gira le scene e manovra i suoi personaggi in un incessante *work in progress*: gli attori, infatti, subiranno diverse evoluzioni. Anna Magnani comprenderà l'impossibilità dell'agognata promozione sociale per il figlio e quest'ultimo si conformerà mano a mano al suo destino di emarginato chiudendosi in un isolamento in cui maturerà una dilagante bramosia di morte. La contrapposizione tra la città e la campagna emerge chiaramente dall'opera e, in qualche misura, ci riconduce alla componente autobiografica dell'autore: i campi verdi del Friuli e le estati trascorse a Casarsa. "I primi anni più importanti della mia vita sono "contadini". Come lo sono nel significato letterale della parola, le mie prove poetiche del periodo "friulano". Poi sono venuto ad abitare a Roma e ho fatto dolorosamente le prime esperienze urbane, senza mai cessare di provare questa terribile nostalgia per la terra coltivata. D'altro canto, il sottoproletariato romano è costituito dalle "frange" contadine rimaste male integrate ai confini della città. Senza mai cessare di abitare a Roma, posso dire che ho vissuto fuori dalla città [...]"[20] *Accattone* e *Mamma Roma* segnano l'ingresso di Pier Paolo Pasolini nel cinema italiano; in essi sono già presenti alcuni temi che anche in seguito (e, in alcuni casi, anche nelle precedenti esperienze letterarie) ritroveremo nelle sue realizzazioni per il grande schermo. I temi a cui mi riferisco consistono nella mimesi con il sottoproletariato romano o con l'Altrove bucolico, contadino, incorrotto e senza tempo, nell'esigenza di offrire uno specchio della realtà servendosi della stessa realtà di cui fanno parte gli attori di borgata non professionisti, nella passione per la verità, nella forza e nella poeticità con cui l'autore denuncia senza timore i mali della società e le debolezze che struggono l'animo umano e, infine, nella testimonianza dell'amore per la vita. La mia visione del mondo è sempre, nel suo fondo, di tipo epico – religioso; quindi anche e soprattutto in personaggi miserabili, personaggi che sono al di fuori di una coscienza storica e, nella fattispecie, di una coscienza borghese, questi elementi epico – religiosi giuocano un ruolo molto importante. La miseria è sempre, per sua intima caratteristica, epica e gli elementi che giuocano nella psicologia di un miserabile, di un povero, di un sottoproletario, sono sempre in un certo qual modo puri perché privi di coscienza e quindi essenziali. Questo mio modo di vedere il mondo dei poveri, dei sottoproletari, risulta, credo, non soltanto dalla musica ma dallo stile stesso dei miei film.[21] Ah meravigliosa, straziante bellezza del creato.[22]

Giorgia Bruni

13 *Ibidem e p 243.*

14 *Ivi, p 244.*

15 *Ivi, p 245. Si riporta il commento di Andrè Chamson.*

16 *P.P.PASOLINI, Lettere, cit.p LXXV.*

17 *Ivi, pp LXXV- LXXVI.*

18 *Ibidem.*

19 *N.NALDINI, Pasolini, una ...cit., p 252. Si riporta la risposta che Pasolini diede a Stack.*

20 *Ivi, pp 249-250.*

21 *Ivi, p 275.*

22 *P.P.PASOLINI, Che cosa sono le nuvole?*

Il garbato umorismo d'antan di Louis De Funès [1914-83]

Demetrio Nunnari

È noto quel luogo comune che vorrebbe il comico attore di serie "b", da sempre teso a suscitare ilarità, talvolta persino incapace di essere serio. Vi è, tuttavia, nell'umorismo un che di corporeo – di "umori", appunto – che è il segno di quanto intimamente la comicità si leghi alle cose umane nel momento in cui le mette alla berlina, prendendone però le distanze sì da non esserne preda. L'attore comico non è mai istintivo; il suo è un approccio riflesso alla realtà, ed il distacco fra sé e l'oggetto dei suoi strali ha sovente il volto di una "maschera", di quelle che, nel Seicento, i medici veneziani indossavano per proteggersi dai miasmi della peste. Similmente, la cupa maschera del grande Buster Keaton è un monito alle insidie di una gioia caduca e un dolore universale, e la farsa si tinge di dramma. Di contro, rimane quel lato materico dell'arte della risata che, nello stigmatizzare le debolezze del "troppo umano", deborda col tempo verso il carnale; essa perde la sua innocenza e si fa pruriginosa, da "bollino giallo". E se siamo oggi ad anni luce dal firmamento cinematografico di genere – i Marx, Laurel e Hardy, Chaplin -, è ormai vago ricordo quella filmografia "senza controindicazioni" che nel nostro passato non troppo remoto riunisce le famiglie al cinema o nel salotto buono di casa: Jerry Lewis, Peter Sellers e - non ultimo – Louis De Funès [1914-83], cui quest'omaggio è dedicato. L'inconfondibile *silhouette* dell'attore-cabarettista francese diviene familiare al pubblico italiano a metà degli anni '60 con la trilogia di *Fantomas*, nella quale veste i panni del catastrofico commissario Juve. Di minuta statura, De Funès è un uragano: mimica e gestualità iperboliche, rapidità d'esecuzione al cardiopalmo, instabilità emotiva ai limiti del bipolare ne fanno presto una macchietta irresistibile. In verità, già nel '59 appare accanto a Totò e Fabrizi ne *I tartassati*, ma qui la presenza dei due giganti finisce con l'oscurarlo. Peraltro, come il principe Antonio De Curtis, anche il marchese De Funès possiede una carica espressiva così prorompente che certe sue pellicole paiono più ritagliate su misura del suo personaggio che concepite intorno ad una trama vera e propria. Titoli quali *Le grandi vacanze* e *Si salvi chi può*, che pure riscuotono un significativo successo in terra di Francia, appaiono qui da noi – in un diverso contesto - tarati da un intreccio scipito, tenuto miracolosamente in piedi dall'imperiosa forza iconica del protagonista. *Beato fra le donne* - che nel '70 spopola ai botteghini - è la storia d'un impresario che tiranneggia una compagnia di balletto cui nega finanche una vita privata. L'esile filo narrativo fa da contraltare all'eloquenza di De Funès che riesce – sostenuto, qui come altrove, da musica e scenografia - a parlare col corpo. Memorabile è la scena in cui con smorfie e mugugni racconta la favola de *Il lupo e l'agnello* di Fedro. Qualcosa di simile accade in *Chi ha rubato il Presidente?*, dove un abile gioco di luci ed ombre ne trasfigura le fattezze del viso in quelle del Führer. Nello stesso film, poi, muta pian piano il delicato minuetto dei camerieri in un furioso *trepak* cosacco, e lui è un ballerino provetto. Appartiene, invece, alla storia del cinema *Tre uomini in fuga* che, uscito nel '66, detiene in Francia il record d'incassi fino al 1998, anno del *Titanic* di J. Cameron con Di Caprio e la Winslet. Il divario fra la tragicomica vicenda del direttore d'orchestra Lefort, ambientata nel vivo della Seconda Guerra Mondiale, e la struggente storia d'amore tra Jack e Rose rende bene l'idea dell'immenso credito di Luis De Funès. Artisti di prim'ordine gli fanno da "spalla": Yves Montand (in *Mania di grandezza*), Bernard Blier (*Jo e il gazebo*), Jean Gabin (*Nemici per la pelle*), Jean Marais (trilogia *Fantomas*). Nel grazioso e lungimirante *L'ala o la coscia?* gli reggono invece il gioco l'amabile Coluche (mai ricordato abbastanza) ed un Vittorio Caprioli in un cameo apocalittico. Il piccolo capolavoro esce nel '76, classificandosi al secondo posto fra i più visti di Francia dopo *Lo squalo* di S. Spielberg. Girato in due settimane per via degli scompensi cardiaci di De Funès, impone a quest'ultimo modi espressivi più pacati ed un ricorso frequente al travestimento, mentre il celebre mimo al suo fianco assicura quella comicità fisica cui adesso urge sopperire. Agli antipodi è invece *Io, due figlie e tre valigie*, di appena un decennio prima. De Funès è qui nel pieno del suo rigoglio, e colpi di scena e battute incalzano ad un ritmo tanto vertiginoso che lo spettatore quasi fatica a tenere il passo. Louis De Funès si fa beffe di alcuni fra i vizi più perniciosi di una umanità senza luogo né tempo e - per di più - con un esilarante ghigno luciferino impresso in volto, giacché schernire le proprie debolezze è per l'uomo il solo modo di sopravvivere ad esse. Indossa le vesti dell'iracondo (il suo ruolo d'elezione), dell'avido, dell'indolente, ma mai la sua arte soggiace alle lusinghe della sensualità. I suoi film arrivano nel nostro Paese a ridosso della rivoluzione culturale sessantottina, cui tanta cinematografia nostrana si piega pur di sopravvivere. L'arte di De Funès resta invece integra: surreale, sognante, garbata, mai volgare. Come per Sellers e Lewis, la sua l'ironia – anche mordace, ma dopotutto innocua – non esige filtri e va bene per grandi e piccini della buona borghesia di allora. E nel 1980 proprio il "picchiatello" gli consegna il "Cesar" alla carriera, degno riconoscimento a quel sacro fuoco che in Louis De Funès brucia dentro fino a consumarlo di lì a poco. Bando ai pregiudizi, dunque: è più semplice rubare una lacrima che strappare un sorriso.

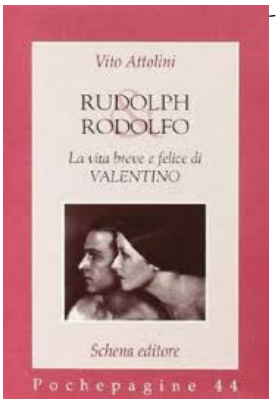
... assieme a Coluche

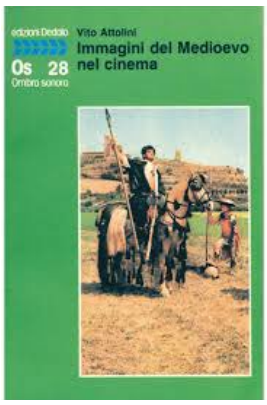
Demetrio Nunnari

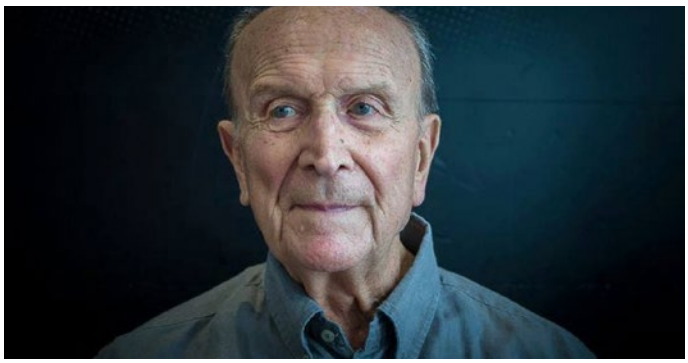
Vito Attolini, decano dei critici cinematografici pugliesi

Adriano Silvestri

Quando un critico - che scrive di cinema sui quotidiani da svariati decenni, viene a mancare, si stenta a crederlo. Se poi ha pubblicato anche tanti libri sul cinema, il pensiero corre a quanti anni ancora essi vivranno insieme al suo autore. Il personaggio di cui parliamo è Vito Attolini, scomparso a Bari all'età di 86 anni in data 11 Dicembre scorso e rimasto nei cuori di quanti lo hanno conosciuto di persona o attraverso i suoi scritti. Tutti lo consideravano il più bravo e competente critico cinematografico della Puglia. Ma era molto di più: studioso, recensore, scrittore, divulgatore, docente, organizzatore, operatore culturale, componente di giurie, quasi una enciclopedia vivente del Cinema. E nella sua vita è stato anche un funzionario dell'Intendenza di Finanza. La Regione Puglia lo ha voluto ricordare nella propria sede nei giorni scorsi in una affollatissima riunione, con interventi di Mario Loizzo, Presidente del Consiglio Regionale; di Anna Rita Perrone, responsabile della Teca del Mediterraneo (a cui la famiglia ha voluto donare tutto l'archivio storico di Cinema e Teatro e le pubblicazioni collezionate da Vito Attolini); da Alfonso Marrese, che divideva con lui la responsabilità dell'Associazione "Attraverso lo spettacolo"; da Oscar Iarussi, Egidio Pani e Giandomenico Amendola. I prossimi appuntamenti sono annunciati da Apulia Film Commission con una Giornata di Studio, organizzata per il 23 Febbraio nel Cineporto di Bari, che si chiuderà con la proiezione del film *Ombre Rosse* e poi dal Gruppo Pugliese del Sncci, che sta preparando una rassegna nella Mediateca Regionale Pugliese. Riconosciuto e premiato (in particolare con il Premio Pasinetti), ha scritto, tra gli altri, i volumi: "Sotto il segno del Film" (1983); "Il Cinema di Pietro Germi" (1986); "Dal romanzo al Set" (1998); "Immagini del Medioevo nel Cinema"; "Dietro lo Schermo" (Manuale dello spettatore). L'ultimo libro, il mese scorso, lo ha dedicato a Sandro De Feo di Modugno. A questi si aggiungono i volumi compilati a più mani, tra cui: "Il Cinema di Giuseppe De Santis" (1982); "Arthur Schnitzler e il suo tempo (1983)"; "Lo Spazio letterario di Roma antica" (1991); "Il Cinema Italiano degli anni Ottanta" (1992); "Cineasti di Puglia" (2006/ 2007). Sono tante le iniziative a cui Attolini ha voluto generosamente offrire il proprio contributo. Pur dopo aver superato gli ottanta anni, non faceva mancare la sua presenza agli eventi di Cinema più significativi. Eccolo a Settembre 2013 alla retrospettiva "Carl Theodor Dreyer e il cinema nordico", organizzata con la proiezione di film recuperati grazie all'impegno del gruppo di utenti coordinato dal critico, letteralmente innamorato del grande regista danese, di cui ricorda particolari, nomi, date e – soprattutto - la visita che fece a Copenaghen, nella modesta casetta di tre stanze in cui il regista aveva vissuto, ed anche una serata al Teatro Piccinni di Bari, nel 1974, con gli attori che misero in scena uno spettacolo adattato dalla sceneggiatura di un film di Dreyer, che poi non fu mai realizzato. Attolini ricordava spesso, attraverso il cinema, importanti episodi storici, come il "Sabato nero" del ghetto di Roma (16 ottobre 1943) e in particolare - a settant'anni di distanza - raccontava ai giovani






Vito Attolini

presenti nella Mediateca di Bari la vicenda drammatica delle SS, che invadono le strade del Portico d'Ottavia e rastrellano 1024 persone, e diciotto vagoni piombati, che partono dalla stazione Tiburtina, diretti ad Auschwitz. E a Gennaio 2014, per la Giornata della Memoria, presenta il film *Il Grido della Terra*, girato in Puglia, e parla di Duilio Coletti, «considerato un regista tuttofare, poco stimato dalla critica, pur meritevole di aver utilizzato per il set gli stessi luoghi in cui si sono verificati i fatti veri, con elementi tipici del neorealismo. Coletti diresse anche *Il Mercante di schiave*, con protagonista l'attore barese Enzo Fiermonte. E Marina Berti, diretta dal marito Claudio Gora, fu la protagonista del film *Il cielo è rosso*, prodotto dal barese Arrigo Atti...» Attolini non mancava mai al Bif&st. In particolare all'edizione del 2014 partecipava al dibattito sulla Critica Cinematografica nel Teatro Margherita e conveniva con Franco Montini che «La filosofia del consenso verso le grandi operazioni commerciali - legate al cinema - potrebbe infierire un colpo mortale alla categoria dei critici cinematografici». Aveva promosso con i colleghi del Sncci – sempre nel 2014 - gli "Incontri sul Cinema", evento itinerante in Puglia in cui critici, studiosi, docenti ed esperti di cinema affrontano questioni, generi, tendenze, autori e film, ed integrano - così - lo spazio di quotidiani, riviste specializzate, web e format televisivi. Il confronto con il pubblico offre un'ulteriore modalità di approfondimento, partendo da classici o da opere contemporanee. Occasione per ripercorrere e riflettere sul percorso che - dai riconoscimenti a "La grande bellezza" di Paolo Sorrentino risale a illustri vincitori della statuetta, da De Sica a Fellini, da Tornatore a Salvatores, ma anche scenografi come Dante Ferretti e Federica Lo Schiavo, creatori di effetti speciali come Carlo Rambaldi e compositori come Nino Rota, figura chiave della sua memoria storica. Aveva guidato nel 2015 una ricerca del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici, dedicata a Giorgio Pàstina, con esposizione di manifesti, proiezione di film e presentazione del volume "Il Cinema di Giorgio Pastina" da lui curato, con contributi di Raffaele Cavalluzzi, Pierfranco Moliterni, Angela Bianca Saponari e Vincenzo Velati. Attolini era appassionato di musica ed eccolo - sempre nel 2015 – sistemato in ultima fila in casa Giannini a Bari, nella sede (poi scomparsa) dell'antica casa musicale Giannini Sherer, fondata nel 1874. Le pareti della saletta erano letteralmente coperte da diplomi, foto antiche, ritagli di giornale, quadri d'epoca. Ricordava quando nel 1889 Pietro Mascagni veniva qui per noleggiare un pianoforte da poter usare a Cerignola: i fratelli Giannini pattuiscono il compenso di 12 Lire al mese, a partire dal 1° Febbraio. Il musicista resta in Paese fino al 1891, poi restituisce il pianoforte...Per ultimo, a Settembre 2017, esce il volume «Il Cinema di Emidio Greco» che viene presentato a Leporano, Comune di nascita del regista e sceneggiatore pugliese. Ne viene fuori il ritratto di «un uomo dietro la macchina da presa», attento osservatore della contemporaneità. Anche qui ha contribuito con propri scritti, oltre alla curatrice Gemma Lanzo, Vito Attolini.

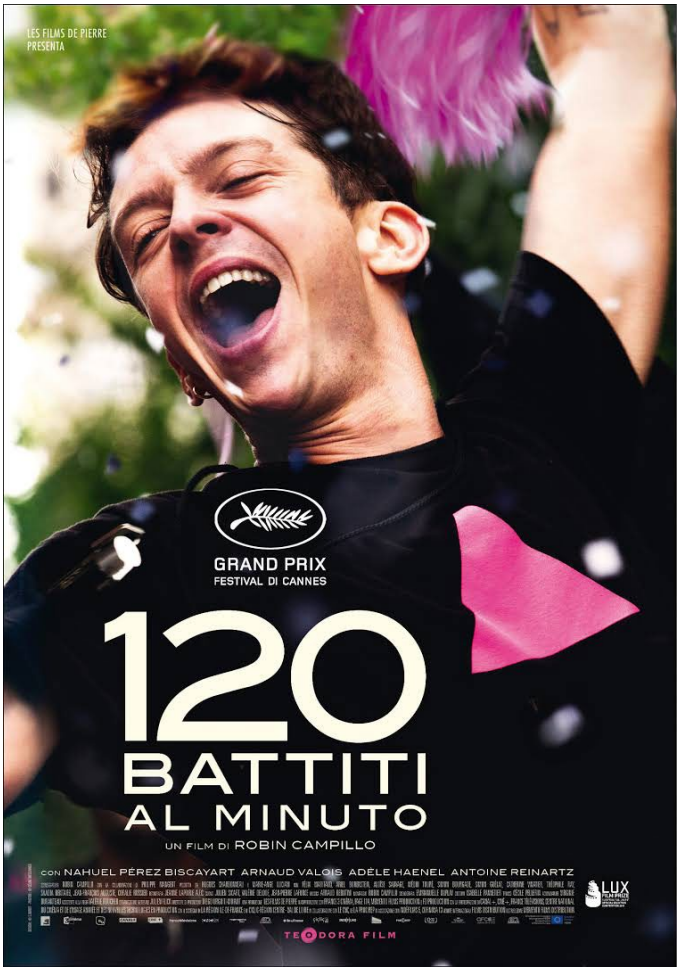
Adriano Silvestri

...Chiudo con un ricordo personale: Lo avevo conosciuto ai tempi de "Gli Amici del Cinema" e qualche anno fa avevamo partecipato insieme ad un evento estivo a Polignano a Mare, dedicato ai quadri realizzati per presentare i film western. Poi lo avevo invitato come ospite al programma televisivo «Apulia Cinema». Aveva detto di no. Se si fosse trattato di radio avrebbe accettato. Perché? Perché voleva ricordare ogni dettaglio, tutti i nomi ed i particolari e - per far ciò – usava preparare ogni intervento per iscritto. E non voleva "leggere" in tv...

120 Battiti al minuto, la malattia e la rivolta

Àngel Quintana

Ad un certo punto di *Angel's in America*, la commedia teatrale di Tony Kurshner, uno dei personaggi colpiti dall'AIDS riconosce che la malattia è anche il risultato di una 'malattia politica': "Questa rappresenterà la fine del liberalismo. La fine della politica del New Deal. La fine della secolarizzazione umanistica". Questo lavoro teatrale è ambientato nel periodo di Ronald Reagan e la sua natura visionaria è stata utile a chiarire come gli anni dell'AIDS sono stati nella loro realtà l'inizio di una involuzione conservatrice della società, di cui ancora oggi si avvertono gli effetti. Fu quello l'inizio di un cambiamento politico che ha segnato il divenire di un sistema ipocrita che si è rifiutato di affrontare i problemi di una società marginalizzata. L'AIDS ha disseminato un terribile sentimento di morte dentro molte comunità, sviluppando un'ipocrisia morale spiccatamente omofoba, diventando il pretesto poi per la cancellazione di certe politiche liberali, anche se, nonostante tutto ciò, all'interno di questo processo si è determinato anche l'inizio di nuove forme di risposta politica. *120 battiti al minuto*, il film di Robin Campillo, ci ricorda infatti che gli anni dell'AIDS sono stati anche anni caratterizzati da coraggio, provocazioni e immaginazione nella politica. A partire dalle azioni della associazione no profit parigina del gruppo Act Up, Campillo propone una sorta di elogio delle virtù appartenenti a questo tipo di risposta politica, a quella forza necessaria che si muove per invertire concezioni consolidate e mettere in discussione un sistema economico - e politico – che pensa di essere portatore di valori immodificabili. *120 battiti al minuto* ci mostra il lato opposto dei luoghi comuni riferiti agli effetti della malattia. Ci racconta la storia di un gruppo di attivisti omosessuali per i quali vivere, amare e lottare fa parte di azioni umane tra loro inseparabili. Questa condizione è l'inizio di un conflitto che si è espanso fino ai nostri giorni. Questa lotta è l'elemento chiave che ci fa comprendere come in un periodo di crisi delle vecchie politiche della sinistra e del crollo delle utopie, potessero emergere sistemi alternativi che contemplassero la politica con nuove forme autonome interne alla sfera pubblica. Senza l'esistenza di movimenti come l'Act Up, sarebbe stato molto difficile comprendere come negli ultimi anni nuove forme di provocazione e immaginazione politica si sarebbero potute insediare ai margini del sistema. Robin Campillo si muove per questa ragione attorno a una doppia dialettica. *120 battiti al minuto* si differenzia dai film francesi sull'AIDS degli anni Novanta che cercavano di cogliere semplicemente l'elemento scatenante. Alcuni lo hanno fatto per auto-rappresentazione inserendo esagerati elementi di crudeltà, come nel caso de *Les nuits fauves* (1992) di Cyril Collard. Altri hanno esplorato l'interiorità di un nuovo sentimento individuale che si avvicina al romanticismo, basato sull'esperienza di un sieropositivo, come nel caso del film *N'oublie pas que tu vas mourir* (*Non dimenticare che stai per morire*), *1995*, di Xavier Beauvois, vincitore



del Premio della giuria al 48° Festival di Cannes. Anche il film di Campillo non fa emergere l'evocazione malinconica della morte condivisa, come ha fatto invece André Téchiné con *Les Temoins* (*I testimoni*, 2007), ispirandosi al romanzo *Numbers* di John Rechy. Campillo recupera la memoria vicina e fa emergere l'importanza storica e politica che ha generato la malattia.. Per avviare la sua operazione, Campillo indaga sulle ferite del recente passato, guarda nella biografia e nell'autobiografia di coloro che non sono stati in grado di superare la malattia. Non realizza un esercizio di ricostruzione/rappresentazione storica, ma piuttosto un ricordo di ciò che gli è più prossimo. Il risultato non è un film d'epoca, né una rappresentazione storica fatta a distanza di tempo, ma un'opera che da un passato recente trova il modo di ricollocarsi nel presente . *120 battiti al minuto* ci parla dell'importanza della lotta in un momento in cui il *nichilismo* fagocita qualsiasi impegno di partecipazione politica. Mostra una comunità omosessuale che si diverte e balla in discoteca, mentre il *virus* penetra nel suo corpo. È un inno alla vita in un luogo segnato dalla morte, dalla sconfitta e dal lutto. È la cronaca di una comunità che afferma la sua dignità contro l'oltraggio dell'ambiente circostante e l'indifferenza sociale. Al di là dell'importanza del discorso politico, *120 battiti al minuto* è anche un esercizio di coerenza nel suo impegno della messa in scena. Campillo fissa una serie di regole che caratterizzano il tono del film. La prima regola che emerge è quella del regista che dà grande importanza alla parola e alle riprese dei discorsi frontali tra gli operatori di Act Up. La seconda regola fondamentale che risalta è che Campillo decide di non nascondere della storia il piacere, né la passione . *Sean* – interpretato dall'attore argentino Nahuel Pérez Biscayart - ama *Nathan* – l'attore Arnaud Valois - nonostante sia condannato a una tragica fine. La passione amorosa tutto galvanizza, soprattutto quando questa passione è minacciata da una morte imminente. In nessun momento compare una deriva sentimentale. Campillo mostra la gioia, la festa ma anche il dolore delle cure mediche e il conflitto di fronte alla scomparsa. La terza regola ha a che fare con l'uso dello spazio. Il film si svolge in ambienti chiusi: la sala riunioni degli operatori sociali, la discoteca dove ballano, l'ospedale dove vengono iniettati i medicinali o l'appartamento in cui Nathan e Sean si amano e soffrono. Il mondo esterno è come decorato. Si materializza solo in alcune scene nello scontro con i proprietari delle compagnie farmaceutiche. I tempi sono uniti da azioni parallele e attraverso l'uso di una serie di personaggi che presentano motivi ideologici e modi di vita diversi. La coerenza di tutte le scelte fatte nella sceneggiatura conferisce al film una forza esemplare. In un contesto in cui le azioni di tutti i protagonisti non vengono criminalizzate, *120 battiti al minuto* risulta un film quanto mai necessario. È questa una operazione di impegno cinematografico che dà ossigeno alla democrazia.

Àngel Quintana

Traduzione dal catalano di Marco Asunis

Dal buio delle sale, luce per emozioni, alla luminosa tv, buio solitario dell'anima

Loretta Ortolani

Se si prova ad analizzare quel fenomeno che ha condotto - e sempre più conduce - alla migrazione dello spettatore dalle sale cinematografiche di tradizione, oggi multisale, alle pareti domestiche, dove la serie TV diviene l'offerta sulla quale stanno convergendo impegnativi e consistenti investimenti e che raccoglie un pubblico ampio e molto variegato per età e contenuti, emergono con forza due aspetti socio-culturali di grande valenza psicologica. Prima osservazione. Immaginiamo una sala cinematografica, con il pubblico. Un folto pubblico (siamo negli anni a cavallo dell'ultima guerra) e un raggio di luce che fuoriesce dal proiettore per trasmettere la pellicola sullo schermo, il Grande Schermo. Se osservassimo attentamente i volti di queste persone, sia che si tratti di bambini, che di giovani o di adulti, noteremmo che *esprimono emozioni*. Pur non sapendo cosa stiano guardando, possiamo essere certi che stiano provando emozioni condivise in un'esperienza collettiva. E' evidente come in questo contesto, che è sociale, si realizzi una forma di *relazione umana*, anche se muta, per il momento. C'è comunque un contatto empatico, supportato da una forma di *condivisione* dell'esperienza visiva, acustica, emotiva. Sappiamo, almeno per esperienza personale vissuta, che nel momento in cui si esce da una sala cinematografica si è istintivamente portati ad esprimere a voce alta un'opinione su quanto si è visto. Perché a voce alta? Penso che, almeno inconsciamente, si desidera condividere con gli altri spettatori – che in quel momento stanno uscendo con noi – anche l'esperienza del giudizio critico, esperienza che, qui, si trasforma in *fenomeno plurale*. Quindi, ecco che, ancora una volta, ci troviamo coinvolti in un *gioco emozionale collettivo*. Aggiungerei pure che recarsi al cinema significa comunque incontrare persone, sconosciute o note, con le quali ci si trova, volenti o nolenti, a condividere tutta una serie di emozioni: noia, paura, allegria, divertimento, fastidio, appagamento, riflessione. Questa sequenza non è però esaustiva perché tante altre sfumature emotive e psicologiche entrano in gioco nell'esperienza che si trova a compiere lo spettatore, al di là della visione pura. E' palese, ad esempio, come una risata condivisa produca maggior benessere di una solitaria (peraltro è noto come sia più difficile ridere da soli!), così come una paura, se condivisa nel corso di una proiezione, risulta essere meno "avvinghiante", meno "spaventevole" di una vissuta in solitudine, quest'ultima esorcizzabile con maggiore difficoltà. Ecco: cinema come fonte di emozioni molto intense e concentrate, un oceano di emozioni che ci avvolge e nel quale perdersi, smarrirsi, e che - nostro malgrado - condividiamo con altri spettatori. In sintesi, la visione di un film al cinema ci proietta nella *comunità*, ci dà un senso di appartenenza ad una collettività nel momento stesso in cui usciamo di casa per avviarci verso un *luogo pubblico* e ci fa emozionare molto più e molto più intensamente di una visione solitaria perché entrano in gioco gli spazi, condivisi, contatti reali, non virtuali, che accadono anche nostro malgrado. Il buio stesso, se condiviso, si trasforma in un'esperienza emozionale intensa che ci avvolge di quel romanticismo che la sala elargisce gratuitamente e sempre per sua stessa natura e ci pone in una condizione di passività per due ore. Una passività prolifica perché crea un vuoto che si trasforma in contenitore di emozioni. Su questo discorso della passività cito testualmente una recente dichiarazione di Gabriele Salvatores apparsa in un'intervista: "*Cinema come mito della caverna di Platone, dove si possono vedere i propri fantasmi proiettati su un muro di un luogo buio, come possibilità di entrare nel sogno o nell'incubo di qualcun altro*" ed io aggiungo: non da soli, ma dantescamente accompagnati da tanti Virgilio accanto a noi dove noi stessi siamo per gli altri spettatori il Virgilio del momento. Se invece ora ci trasferiamo all'osservazione di ciò che si realizza nel corso di una solitaria visione di un film seriale in un ambiente domestico, ci troviamo a dover necessariamente notare, ad esempio, che questa visione presuppone la presenza di un televisore o di un computer (o, malauguratamente, di uno smartphone…) per un'esperienza di ben altro genere. Proviamo a immaginare un grande scatolone di cartone spalancato, all'interno del quale stia seduto un ragazzino digitante al suo pc spalancato sulle ginocchia, beninteso non senza cuffia alle orecchie… Questa scelta perché viviamo in una società sempre più caratterizzata da single e da persone sole, dove la figura di un ragazzo rappresenta una fascia di età che, che nella sua fragilità, è fortemente vittima di un esteso fenomeno di *solitudine*. Quindi mi limito a sottolineare che, immaginando questo ragazzo connesso per la visione di una serie tv, non è possibile evitare di essere colpiti dal fatto che in questo contesto le emozioni sono di ben altra natura. Lui ragazzo, spettatore solitario, si trova a vivere un "Tu per tu" con le immagini dello schermo. Come appare quindi nella sua globalità questa foto? Che narrazione dipana? La storia di una visione *individuale e individualista*. Perdi una puntata? Non preoccuparti, puoi rivederla in qualsiasi momento, magari dallo smartphone o dal tablet, mentre mangi, viaggi, chatti o ti occupi di altro. Multitasking, come ti vuole questo mondo globalizzato e un po' impazzito, che perde senso nella sua corsa frenetica… E le emozioni profonde che fine fanno? Tu sei nella tua scatola, isolato. Solo. Penso sia concordabile che per descrivere colui che è "Solo" si possa adottare la definizione della Treccani che cita "*di persona che è senza compagnia di alcuno, che non ha nessun altro insieme o vicino*" o, per dirla con il Petrarca "*Solo e pensoso i più deserti campi Vo mesurando a passi tardi e lenti*" (*Canzoniere, 35° sonetto*), ovvero colui che non ha vicino alcuna presenza con la quale condividere esperienze ed emozioni, cioè una persona che versa in uno stato di *solitudine*. Perché mi interessa questo concetto? Perché la seconda considerazione che intendo fare riguarda da un lato la solitudine che connota lo spettatore delle serie tv e dall'altro ciò che lo spettatore proietta in esse stesse serie. Ecco: quello schermo di Smart Tv può diventare un contenitore di solitudine. Naturalmente questo fenomeno non accade a ciascun individuo: ma in questa epoca di mutazione antropologica di pasoliniana memoria, sono fortemente convinta che l'accanimento a realizzare film seriali, per fini di ordine economico, ben sapendo di andare a coprire un bisogno (e quindi di riscuotere successo e successo equivale a soldi), anche quando esso è patologico, abbia tra le conseguenze quella di *isolare* sempre più le persone. In qualche modo accade che esse, con il loro prodotto ben confezionato e consegnato a domicilio, ci rubano un pezzetto d'anima e, mi permetto di insinuare io, anche di materia cerebrale. Cristina Comencini in un intervento lo scorso autunno su "Repubblica", dichiarando di essere una grande utente delle serie, sia italiane che americane, sottolineava che, subendo la fascinazione della serie, si leggono un po' meno libri la sera e non si va più al cinema e che questo cambiamento è conseguenza della "legge dei più bravi", esprimendo pertanto un giudizio altamente positivo sulla qualità delle serie televisive. Continua dichiarando che "*non c'è identificazione tra noi*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ed i personaggi delle serie ma solo fascinazione, seduzione" tanto che, ad esempio, guardandole non ci viene mai da piangere. Non sono assolutamente d'accordo: diversamente da lei, penso che la *seduzione* e la *fascinazione* del personaggio che lo spettatore subisce derivino dal grande schermo, dall'unicità di quella specifica storia che ha un inizio ed una fine e si svolge in una narrazione irripetibile. Ritengo, contrariamente a lei, che la *condivisione del Tempo* che si stabilisce tra lo spettatore e i personaggi ricorrenti delle serie tv rende invece possibile la nascita di *relazione fortemente empatiche* che possono condurre sì, in questo contesto, sino ad un *processo di identificazione*, che in particolari soggetti può rivelarsi abbastanza pericoloso o, perlomeno, problematico.

Questa identificazione può prodursi in modi diversi, basti citare i seguenti due:

- la prima come percezione di similarità, ossia lo spettatore sente il personaggio simile a lui, tanto più quanto ne condivide caratteristiche comuni: genere, età, classe sociale, esperienze esistenziali;
- la seconda identificazione è di un tipo che definirei aspirazionale, cioè lo spettatore è magneticamente attratto e si identifica col personaggio che, puntata dopo puntata, incarna un modello di vita al quale lui aspira.

Potremmo dire: *"dimmi che serie tv vedi e ti dirò chi sei"*. Questo spiega anche, almeno in parte (ma non è parte secondaria!), perché le serie tv creano un fenomeno di fidelizzazione. La vogliamo definire Dipendenza? Teniamo conto che il racconto che si dipana - puntata per puntata - segue un format che è quello di creare una continua aspettativa, tale da mantenere in bilico lo spettatore e obbligarlo a vedere sempre la puntata successiva. Infine, altro fattore non secondario di successo sono i PERSONAGGI, perché le serie tv narrano la storia di una serie di personaggi durante un periodo di tempo ampio. Questo arco narrativo lungo permette di creare personaggi complessi che stimolano lo scavo psicologico della loro natura e fanno addentrare lo spettatore nelle loro sfumature caratteriali, cioè gli permette di conoscerli sempre meglio, ovvero di stabilire *relazioni empatiche* con loro. Riassumendo, a mò di sintesi: siamo partiti dall'esame delle emozioni e dell'empatia collettiva che si realizza nelle sale cinematografiche e siamo arrivati a figurarci l'empatia (unilaterale) tra lo spettatore solitario e…. i personaggi delle serie tv. L'aspetto che emerge, se si ha l'onestà intellettuale di esprimere un giudizio equilibrato e non partigiano, è che in realtà le serie tv offrono un profondo *godimento*, quasi senza limiti, ovvero il piacere della visione di un film, spesso un ottimo film, senza il rischio di un imminente e definitivo "The End"". A questo punto si dovrebbe aprire un dibattito di altra natura, scomodando Lacan che sostiene che "*Quando il godimento oltrepassa il principio di piacere e il principio di bene, in questo caso di benessere, diventa eccedente*".

Loretta Ortolani

Perfetti sconosciuti… in TV

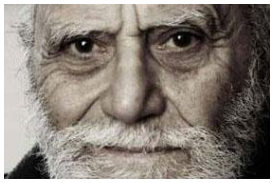
Michela Manente

Ci sono film che "girano" anche se sono costati poco. È l'idea, la storia a farli apprezzare dal pubblico. Così diventano "casi" già al botteghino e la via verso l'*home video* viene favorita e si agevola anche il passaggio nelle reti televisive. Con *Perfetti sconosciuti*, già presentato in ***Diari di Cineclub***, Paolo Genovese ha "centrato" il film già all'uscita in sala: dal 12 febbraio al 21 agosto 2016 ha incassato 17.326.147 euro (fonte: www.movietele.it/film/perfetti-sconosciuti/incassi), diventando il maggior incasso dell'anno dopo *Quo vado?* di Checco Zalone. La trama non è originalissima ma coglie in pieno i drammi del nostro tempo: i misteri che si celano tra coniugi in un telefonino, vera "scatola nera" della vita delle persone. In quanto classico film corale che fa riflettere divertendo, ha già trovato numerose produzioni estere per il rifacimento, dal Qatar, dalla Francia, dalla Germania, dalla Svezia, dalla Turchia, dall'America e dalla Spagna, il primo Paese a produrre il film. Lo scorso anno ha vinto numerosi premi ai David di Donatello (con sette candidature e due premi – miglior film e miglior sceneggiatura), ai Nastri d'argento (con tre candidature e tre premi vinti, tra cui quello alla migliore commedia). Il tema che regge la trama è quello della menzogna, le bugie che cadono una dopo l'altra durante una particolare seduta di psicanalisi collettiva: una serata tra sette amici di mezza età. Eva (Kasia Smutniak), la padrona di casa, propone un gioco all'apparenza innocente, un gioco della verità dei tempi nostri. Ognuno di questi personaggi, attraverso il gioco tecnologico in cui è coinvolto, tirerà fuori da sé stesso e dagli altri un segreto importante, un "non detto" ma anche la consapevolezza che pur conoscendosi tutti da tempo si ritroveranno ad essere dei "perfetti sconosciuti". Chiude la riflessione sui tempi moderni, prima del finale a sorpresa con un ribaltamento della realtà, la battuta di Rocco (Marco Giallini), marito di Eva, indicando il cellulare: "Siamo frangibili tutti, chi più chi meno. Questa è diventata la nostra scatola nera, dentro ci abbiamo messo tutto, pure troppo". Non tutti sanno che il titolo del film è lo stesso della canzone che funge da colonna sonora. Il brano, scritto da Bungaro e Cesare Chiodo, come dice la stessa Mannoia, interprete della canzone, "racconta le criticità di una relazione complicata, fatta di silenzi, segreti, sbagli, parole sprecate e sconfitte, che forse tali, in realtà, non sono mai perché, come recita il testo, *'quando si ama non si perde mai'*. Un allontanamento che conduce a un progressivo cambiamento negli equilibri di un rapporto tra due persone, che si ritrovano improvvisamente ad essere completi estranei". Un altro segreto del film è stata la scelta del *cast*: Genovese, prima di girare o anche solo di provare il *cast* ufficiale, ha messo in scena il film a porte chiuse con dei ragazzi del corso di Recitazione del Centro Sperimentale di Cinematografia. Il copione è stato poi limato e adattato agli interpreti ufficiali: Alba Rohrwacher, Edoardo Leo, Giuseppe Battiston, Anna Foglietta, Kasia Smutniak, Valerio Mastandrea, Marco Giallini. Il 15 gennaio scorso *Perfetti sconosciuti* è passato in prima serata TV sulle reti Mediaset, con uno *share* pari al 20,3% con 4.769.000 spettatori, superato di poco dalla fiction di Rai1 *Romanzo familiare* con Vittoria Puccini, che ha conquistato 5.283.000 spettatori per il 21,5 % di *share*. A chi ha già urlato al *flop* ricordiamo che la differenza tra i due programmi è stata davvero esigua e che uno *share* del 20% non è di poco conto essendo la stessa percentuale di una partita di amichevole dell'Italia calcio. I meritati premi del film di Genovese hanno fatto da apripista a questo successo televisivo. Raramente un film italiano ha questa capacità di entrare nella testa e nel cuore del pubblico al cinema come a casa.

Michela Manente

Poetiche

Mamma Roma addio



Remo Remotti

«A Roma salutavo gli amici. Dove vai? Vado in Perù. Ma che sei matto? Me ne andavo da quella Roma puttanona, borghese, fascistoide, da quella Roma del "volemose bene e annamo avanti", da quella Roma delle pizzerie, delle latterie, dei "Sali e Tabacchi", degli "Erbaggi e Frutta", quella Roma dei castagnacci, dei maritozzi con la panna, senza panna, dei mostaccioli e caramelle, dei supplì, dei lupini, delle mosciarelle...

Me ne andavo da quella Roma dei pizzicaroli, dei portieri, dei casini, delle approssimazioni, degli imbrogli, degli appuntamenti ai quali non si arriva mai puntuali, dei pagamenti che non vengono effettuati, quella Roma degli uffici postali e dell'anagrafe, quella Roma dei funzionari dei ministeri, degli impiegati, dei bancari, quella Roma dove le domande erano sempre già chiuse, dove ci voleva una raccomandazione...

Me ne andavo da quella Roma dei pisciatoi, dei vespasiani, delle fontanelle, degli ex-voto, della Circolare Destra, della Circolare Sinistra, del Vaticano, delle mille chiese, delle cattedrali fuori le mura, dentro le mura, quella Roma delle suore, dei frati, dei preti, dei gatti...

Me ne andavo da quella Roma degli attici con la vista, la Roma di piazza Bologna, dei Parioli, di via Veneto, di via Gregoriana, quella dannunziana, quella barocca, quella eterna, quella imperiale, quella vecchia, quella stravecchia, quella turistica, quella di giorno, quella di notte, quella dell'orchestrina a piazza Esedra, la Roma fascista di Piacentini...

Me ne andavo da quella Roma che ci invidiano tutti, la Romacaput mundi, del Colosseo, dei Fori Imperiali, di Piazza Venezia, dell'Altare della Patria, dell'Università di Roma, quella Roma sempre con il sole - estate e inverno - quella Roma che è meglio di Milano...

Me ne andavo da quella Roma dove la gente pisciava per le strade, quella Roma fetente, impiegatizia, dei mezzi litri, della coda alla vaccinara, quella Roma dei ricchi bottegai: quella Roma dei Gucci, dei Ianetti, dei Ventrella, dei Bulgari, dei Schostal, delle Sorelle Adamoli, di Carmignani, di Avenia, quella Roma dove non c'è lavoro, dove non c'è una lira, quella Roma del "core de Roma"...

Me ne andavo da quella Roma del Monte di Pietà, della Banca Commerciale Italiana, di Campo de' Fiori, di piazza Navona, di piazza Farnese, quella Roma dei "che c'hai una sigaretta?", "imprestami cento lire", quella Roma del Coni, del Concorso Ippico, quella Roma del Foro che portava e porta ancora il nome di Mussolini, Me ne andavo da quella Roma dimmerda! Mamma Roma: Addio!»

Remo Remotti
(1924 – 2015

The end of the f***ing world: il confine sottile tra giovinezza e maturità

Ilaria Lorusso

Chiunque si trovi ad approcciarsi per la prima volta con questa nuova serie approdata su Netflix all'inizio dell'anno nuovo si prepara psicologicamente a doversi ritrovare a guardare un altro smielato *teendrama* che aspira a svelare gli incredibili misteri del mondo adolescenziale che, a quanto pare, vista la quantità spaventosa di prodotti televisivi di questo tipo che in questo periodo affolla i nostri schermi, sono ancora sconosciuti ai più – obiettivo che ovviamente, dato il vecchio vizio autoriale di banalizzare e rendere un cliché ogni elemento anche solo lontanamente interessante, non si riesce a giungere. Già dopo la prima puntata, in ogni caso, ci accorgiamo di trovarci davanti a qualcosa di piacevolmente diverso. *The end of the f***ing world*, innanzitutto, non si propone di svelare alcunché. È come se l'unico scopo di questa serie sia raccontare una storia per il semplice gusto di narrare, senza altre pretese interpretative. Questa storia inizia quando l'equilibrio ordinario di un'anonima cittadina inglese viene sconvolto dall'incontro di due ragazzi molto particolari: James e Alyssa. James ha quasi 18 anni ed è apatico, sconvolto da bambino da un cupo episodio avvenuto nella sua sfera familiare che, a causa di ciò e dell'incapacità di educarlo di suo padre, sviluppa cruenti istinti omicidi, sfogati fino a quel momento sugli animali, tanto da autodichiararsi psicopatico. Alyssa invece è l'ideal-type di 17enne frustrata e annoiata dalla sua vita, che si sente incompresa ed esternalizza questo sentimento con azioni fastidiose e plateali condite da un linguaggio estremamente colorito (a cui si ispira il titolo stesso della serie). Iniziano insieme, anche se per motivi diversi, una fuga dalla normalità esasperante delle loro case, un'odissea la cui Itaca è solo un'illusione: durante questo viaggio si creeranno situazioni tali da estraniarli completamente dal mondo, cosicché quella che era una sensazione dettata dall'età diventa infine reale, e ritrovare le proprie radici diventa impossibile. Fin dal principio la soggettività dei protagonisti è affidata a chi li guarda grazie a continui flashback e flashforward e soprattutto alla loro voce che, da fuori campo, esplicita i loro pensieri. Al contrario di altre serie dello stesso genere, prima fra tutte *13 reasons why*, questa tecnica è utilizzata in modo così realistico da coinvolgere sin da subito lo spettatore, che si ritrova prima a sorridere divertito davanti ai fraintendimenti della coppia, che dice una cosa pensando in realtà tutt'altro, o al sarcasmo pungente di Alyssa, poi colpito dalle riflessioni che i due si ritrovano a fare sul mondo e sulla percezione che hanno di esso, fin troppo simili alle stesse che capita di fare anche a noi. Per quanto le situazioni e le parole dei personaggi siano portate all'estremo, paradossalmente il risultato si avvicina in maniera sorprendente al mondo reale. Ma questo viaggio dalle sonorità vintage, che potrebbe quasi sembrare un sequel di *Moonrise Kingdom* con i due protagonisti un po' più cresciuti e un po' più volgari, riesce a descrivere ancor meglio del mondo degli adolescenti e della ribellione quello degli adulti e della loro cecità. La fuga di James ed Alyssa rivela i fallimenti dei loro genitori e la loro incapacità di sostenere questo ruolo, un po' per egoismo, un po' per naturale inadeguatezza. Quella che sembra un'isteria insensata dovuta all'età, improvvisamente trova i suoi fondamenti nella sfera familiare ed è amplificata dal mondo sociale, e per una volta sembra di comprendere davvero come mai ogni adolescente esistente ed esistito pensi che i suoi non lo capiscano, e in questo brillante ribaltamento di ruoli sono gli adulti a sembrare isterici, spaesati e inadatti. *The End of the F***ing World* gode di un ritmo incalzante e veloce, grazie alla leggerezza delle puntate di soli 20 minuti ciascuna, l'intreccio è ben strutturato e non annoia, anche grazie a dialoghi bizzarramente scurrili e un'ironia macabra che riesce a sdrammatizzare anche le situazioni più cupe e disperate. Probabilmente la forza di questa serie sta proprio in questo suo essere un po' assurda, perché in questo risiede il carattere stesso di un'età come l'adolescenza, soprattutto per una generazione disillusa e disincantata come quella attuale che spesso si rifugia nel *black humor*. L'esperienza di James e Alyssa si svolge in un'atmosfera quasi onirica che purtroppo è destinata a non durare: la fine del mondo come loro la conoscono sopraggiunge quando James diventa adulto, e i due ragazzi si ritrovano a fare i conti con una realtà troppo dura, senza via di scampo. Come andrà questo confronto ancora non ci è dato saperlo, ma visto il successo e le lodi che questa serie ha ricevuto dal pubblico e dalla critica, ci si aspetta di rivedere James e Alyssa molto presto.

Ilaria Lorusso

Nel nome del Popolo italiano!

Colombo: Ma come po' esse tutta 'sta cattiveria che ve portate dentro e de fori non se ne vede? Ma che c'avete?
Cesare: Ve posso risponde co' 'na domanda? [...] Voi, i preti, il Papa Re, che rappresentate?
Colombo: Diciamo ... il potere?
Cesare: Sì, ma un potere che non esiste più. Voi farete pure questo processo [...] ma in nome di quale legalità? In nome di che?
Colombo: In nome del papa Re.
Cesare: Appunto. Perciò sapete cosa succederà in aula?
Colombo: No, nun lo so, dimmelo te.
Cesare: Che l'accusati diventeranno accusatori, e se rovesceranno le carte sur tavolino de la Storia.
Colombo: Embè, interessante, però non hai carcolato una cosa: er mazzo 'o famo noi, c'avemo tutti l'assi e, quanno nun ce l'avemo, baramo pure.
Colombo (rifiutandosi di dare la comunione al generale dei gesuiti): No. A voi no.
Teresa: Se rivedemo a Roma. Ce pensi? Senza preti e senza Papa!
("In nome del Papa Re", regia e sceneggiatura di Luigi Magni, 1977, Italia)
[Monsignor Colombo, è Nino Manfredi, giudice della Sacra Consulta del Tribunale pontificio romano; Cesare Costa, giovane rivoluzionario liberale di nobili origini, è Danilo Mattei; Teresa Ferri, innamorata di Cesare Costa, è Giovanella Grifeo]

Antonio Loru

Benvenuti in l'Italia dove il diritto è a seconda di: (segue elenco sempre aperto di specifiche). Il Paese delle meraviglie! Lo dice anche Alberto Angela, con la sua nuovissima trasmissione para...lume di regime: *Meraviglie. La penisola dei tesori!* Trattasi della *Bella Italia*, vecchia eppur in ottimo stato di conservazione: nella seconda puntata dello show, Guest Star Monica Bellucci!! Pensa tu! Tempi duri per i genitori! Chissà come Achille Campanile riscriverebbe oggi *Il Povero Piero*? Boh! Comunque. Cosa penserebbe un alieno intelligente, atterrato dalle nostre parti, se di noi umani conoscesse usi, costumi, leggi? Ma l'individuo di una specie intelligente, che bi-carbonato di sodio ci viene a fare in un posto così densamente popolato d'imbecilli creduloni *ovunquemente* diffusi? Cerchiamo di capirci! Stiamo elaborando una serie di ipotesi epistemologiche atte a suffragare una tesi interpretativa sociologica riconducibile a una qualche scolastica di indagine, (per non lasciare spazio inoccupato dalla tipologia umana di cui or ora). Usi, costumi, leggi, di un Paese dove alcuni, che queste le fanno, sono però immuni dagli effetti che colpiscono tutti gli altri, che non le hanno fatte, ma hanno delegato i primi. Leggi che puniscono reati: omicidi, furti, rapine, appropriazioni indebite, interessi privati in atti d'ufficio; l'elenco dei reati che si possono commettere nei Paesi civilizzati è chilometrico. Le leggi regolano i nostri comportamenti in sede civile e penale. Il cittadino elettore, se accusato di violarle, le leggi, viene inquisito, processato e, se ritenuto colpevole, condannato. Così impara! Bene! La giustizia ha trionfato! I cittadini si sentono sicuri! Per i parlamentari non è esattamente così, (almeno non in tutti i casi): possono fare appello, in qualità di rappresentanti del Popolo sovrano, all'immunità parlamentare, che qualcuno, amante dell'enigmistica (cambio di consonante) ha ribattezzato *impunità parlamentare*: può tenerli lontani dalle aule giudiziarie il tempo del loro mandato parlamentare, il che esorcizzerebbe o annullerebbe il mandato di cattura; scaduti i termini, se per decenni si occupa una sedia in parlamento: *arrivederci a babbo morto!* Qualche sfascista sostiene che per tutti i ricchi e i potenti è così! *Di certo l'immunità su base censuaria de iure non esiste, forse di fatto, ma c'è una bella differenza.* I parlamentari sostengono che serve a garantire loro libertà di pensiero e di azione politica, e fanno risalire l'origine della guarentigia al ricordo dei tristi giorni del fascismo: la legislazione italiana è democratica per i comuni mortali, (non c'è mai stato un parlamentare che abbia richiesto l'immunità per tutti i cittadini italiani) e potrebbe essere dittatoriale, addirittura fascista, per loro, *che le hanno fatte*, dal 1946-48, *e continuano a farle*! Immagino l'alieno! Anche tra i comuni cittadini però, c'è chi gode e chi no, (di alcuni diritti). Esempio: in Italia, non hanno i diritti degli altri insegnanti quelli di RC, (non è la polizza assicurativa dell'automobile, ma materia scolastica: religione cattolica). A fronte del privilegio di poter accedere all'insegnamento in ogni ordine e grado anche senza titolo di studio accademico: laurea breve o magistrale, che si conseguono con tre, quattro, cinque anni di studio, *negli atenei delle Università pubbliche o parificate, non è loro riconosciuta libertà d'insegnamento*, che la Costituzione garantisce agli insegnanti. Oibò! Ma la garantisce o no? La garantisce, la garantisce! Chi nega loro questo diritto, non è la Costituzione italiana, Repubblicana e democratica, ma le gerarchie di un altro Paese: lo Stato della Città del Vaticano; l'ordinamento di una Monarchia assoluta di Diritto divino, (*governato dal Papa*), che spesso, e ancor più volentieri, bacchetta i politici italiani, (di un altro Stato, *libero, indipendente, sovrano*), per le loro scelte politiche; rappresentanti democraticamente eletti, pur con leggi e modalità discutibili, caratteristiche dei sistemi democratici. Lui, il Santo Padre, che invece governa in maniera del tutto assoluta da qualsiasi patto costituente. *Sovrano per volontà divina*! Un monarca orientale in casa propria che insegna democrazia in casa d'altri, in Occidente! L'uomo personalmente più ricco del mondo che rimprovera l'osceno lusso dei politici e delle classi dirigenti in Italia, e nel resto del mondo!! L'uomo più ricco del mondo, ma non per modo di dire, per Diritto canonico; ché nel momento stesso della Sua elezione i beni dello Stato della Chiesa gli vengono intestati personalmente, e può farne l'uso che vuole, senza che nessuno possa legittimamente impedirglielo. In questo nostro Meraviglioso Paese, gli insegnanti di religione sono rimuovibili dal vescovo locale, *<<se il loro comportamento etico non risulta, a Suo insindacabile parere, in linea con l'etica di un buon cristiano>>* (Codice di Diritto Canonico, Libro Terzo. La funzione di insegnare della Chiesa, Titolo III. L'educazione Cattolica, Capitolo I. Le Scuole, *CANONE 805*). Se le cose stanno così è possibile stabilirlo: basterà confrontare la normativa universale sul ruolo e la funzione insegnante con quella particolare che riguarda i docenti di RC. Sempre che ci sia questa normativa particolare: che libertà scientifica e di coscienza avrebbero gli insegnanti di RC? Premesso che il verbo dubitativo è d'obbligo per le cose di questo mondo sublunare, poste sotto il governo democratico e ragionevole della possibilità, l'imperio della necessità riguarda

"In nome del Papa Re" (1977) di Luigi Magni. La scena del processo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

le cose celesti, e non ambiamo né alla conoscenza di queste, per natura inconoscibili, tantomeno discuterne, ché non amiamo discutere del sesso degli angeli, sprecar tempo in esercizi di cattiva retorica intorno a fumose entità immaginarie. Se le cose stanno così, (splendida canzone di Endrigo, del 1963! Come passa il tempo!), parlando italiano: *non di insegnamento si tratterebbe, ma di catechesi*. Se le cose stiano davvero così, che lo Stato Italiano paghi di tasca *nostra*, la catechesi altrui, potrebbe configurarsi come una forma di *integralismo* atipico, o *concordatario*, tra due diversi Stati, per giunta *opposti, per forma istituzionale*: *democratico liberale l'italiano, monarchico assolutistico* (per diritto divino!) *il vaticano*. Atipico: mette assieme le norme civili dello Stato italiano coi precetti etici di presunta ispirazione divina, della Città del Vaticano e differente dalle forme tipiche dell'integralismo vigenti in alcuni Paesi mussulmani, (e *non nei Paesi arabi, ché arabo non è sinonimo di mussulmano*), dove si *con-fondono* il piano etico e quello politico e civile, questi sottomessi a quello di ispirazione religiosa. Se non di integralismo, di pesante ingerenza negli affari politici degli italiani (terreno esclusivo, *per dettato costituzionale*, della laicità, con divieto d'accesso ai fideismi, per natura discriminati) comunque si tratterebbe. Ma, scusate: lo Stato siamo noi, il Popolo Italiano, o no? Siamo *sempre* noi o lo siamo a intermittenza, quando fa comodo alla classe dirigente? E allora, come tante volte è stato fatto (i ripetuti tentativi di abrogazione delle leggi sul divorzio, sull'aborto, sulla ricerca scientifica, fatti su richiesta esplicita delle gerarchie cattoliche in Italia): perché non facciamo un bel Referendum popolare per rivedere, e nel caso *liberarci* del Concordato e dei suoi effetti? Concordato firmato nel 1929, (serve ricordarlo?) da un rappresentante dell'allora successore di Pietro e il cavalier Benito Mussolini, duce del fascismo! Abbinamenti: come si fa per una buona cena, che se sbagli il vino perde gusto anche la pietanza, quando si trattano questi temi, consiglierei vivamente la visione di film come questo in esergo di Luigi Magni, *In nome del Papa Re*, con *Nell'anno del Signore*, e *In nome del Popolo sovrano*, (un tris di eccellenti *vini* da abbinare alle *portate di ricostruzione storica* di un periodo fondamentale per capire la storia italiana del '900, [e anche l'attualissima], firmati Luigi Magni) e, per concludere, dolce come una *malvasia sarda*, *Il Marchese del Grillo* di Mario Monicelli. Che a questi, di questi tempi, abbiamo restituito il potere, *può pure esse*: *armeno* non lasciamogli l'esclusiva di ri-scrivere la storia a giustificazione, uso e abuso della gestione loro del potere. Loro la scrivono comunque sempre ad *usum Donatio constantini*. Insomma se se la cantano, non lasciamo anche che indisturbati se la suonino, perché la pelle d'asino dei loro tamburi è la nostra. Come l'asino di Fedro ci picchiano da vivi e ci picchiano pure da morti.

Antonio Loru

Al cinema

Tre manifesti a Ebbing Missouri

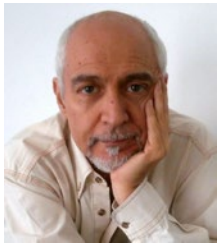
Paola Dei

Una grande lezione di sceneggiatura, una interpretazione magistrale per l'attrice protagonista e per uno degli attori, scritte che toccano l'anima e che emergono in figura ai margini di una terra desolata che riecheggia il dolore di una madre alla quale hanno violentato e ucciso brutalmente la figlia, uno sceriffo che attraverso la ferita della madre attraversa sentimenti in divenire che dall'indifferenza giungono a toccare le corde della tenerezza, un vice sceriffo violento è aggressivo sul quale la madre riverserà a sua volta la propria aggressività, una figlia presente nell'assenza che viene evocata attraverso la madre in ogni scena del film. Personaggi che si incontrano, si scontrano, si contraddicono, si rispecchiano in una elaborazione di lutto di 115 minuti dove non traspare mai la presunzione di voler trasmettere un messaggio quanto piuttosto quella di mettere in figura la difficoltà dell'essere umano nell'accettare situazioni ingiuste e inspiegabili razionalmente. Questi gli ingredienti dell'ultimo film di Martin McDonagh con Frances McDormand, Woody Harrelson, Sam Rockwell, Abbie Cornish, Lucas Hedges, con il titolo originale *Three Bilboards Outside Ebbing Missouri*. Frances McDormand e Sam Rockwell, nei panni del vice sceriffo violento e aggressivo, si sono aggiudicati il Golden Globe rispettivamente per la migliore interpretazione femminile protagonista e per la migliore interpretazione maschile non protagonista. Francis McDormand, moglie di Joel Coen, ha riferito che per interpretare il ruolo di Mildred, si è ispirata a John Wayne al femminile e, visti i risultati, è riuscita perfettamente nell'intento. Il film e la tematica dove si raccontano le storie di due donne; una madre presente e una figlia deceduta, si sono sposati perfettamente con la rivoluzione femminile scatenata dallo scandalo dei sexual harassment di cui tanto si è parlato nell'ultimo periodo. Ma questo non è l'unico riconoscimento ottenuto dal film che alla prima mondiale alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia 2017, ha ricevuto un Premio per la miglior sceneggiatura, fra applausi e gradimento di pubblico e critica, successivamente è stato premiato anche al Festival di Toronto e San Sebastian. Alla sua uscita in sala è salito subito al 6 posto in classifica fra i film più visti. Una madre, Mildred, è decisa a trovare l'assassino della figlia sostenuta da una rabbia e da un dolore inscalfibili che le permettono di usare metodi inusuali quando si accorge che la legge non riesce ad aiutarla nel compito che si è prefissata. Con i risparmi di una vita commissiona tre manifesti con tre messaggi diretti a Bill Willoighby, sceriffo di Ebbing nel Missouri aiutato dal vice sceriffo interpretato da Sam Rockwell a cui passa il caso dopo la morte dello sceriffo. Affissi alle porte del paese dove abita la donna i manifesti scatenano reazioni disparate e tolgono dall'inedia gli abitanti di questa cittadina che, dimenticata dal mondo, diviene centro di una vicenda che racconta anche la situazione sociale di una America che non appare più come un sogno ma che mostra il suo intricato rovescio. Mildred non si arrende e temeraria affronta ogni ostacolo in nome di quella purezza oltraggiata di nome Angela, un nome di per se già tutto un programma, deprivato di quella gioia che spetta alle ragazze di quella età e che si è visto portare via la vita in poche frazioni di secondo trasformandosi in un angelo. E così appare la ragazza in mezzo a una violenza che graffia. Il regista, da parte sua, ormai maturo per un'opera tanto complessa, senza mai connotare le scene di sentimentalismo pietistico o di frammentazioni irrisolte, riesce a farci digerire momenti di intensa drammaticità grazie alla capacità di inserire la commedia nella tragedia, unendo gli aspetti simbolici a quelli reali e donando ai personaggi una umanità che si fa carne man mano che la loro interiorità emerge in maniera più definita e rende il film caustico e ironico al tempo stesso. Meravigliosa la scena in cui Mildred casualmente è certa di aver scoperto l'assassino della figlia, ironica, tenera, insuperabile Mildred, Frances, si abbandona alla vita e alla sua essenza con pochi rozzi gesti che rendono questa opera un capolavoro da non perdere. Tutto è studiato nei minimi particolari, tutto è umano a partire dalla figura del nano sedotto a quella dello sceriffo morente. Mildred non cede di fronte a nulla e ha il grande coraggio di tirare fuori dai personaggi la loro parte ombra e la loro parte luce. Frances durante la cerimonia dei Golden Globe ha indossato un abito nero, come tutte le donne presenti in sala, un omaggio alla solidarietà femminile che, quando è presente, riesce a raggiungere risultati inaspettati.

Paola Dei

I dimenticati #39

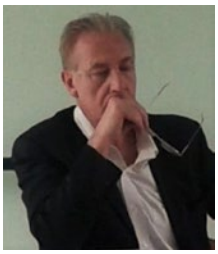
Tokihiko Okada


Virgilio Zanolla

Anche il cinema giapponese ha avuto il suo Rodolfo Valentino: l'accostamento, mosso da critici cinematografici del Sol Levante, se in termini prettamente fisici a noi pare estremamente azzardato, perché Tokihiko Okada (岡田時彦) non era certo così bello né altrettanto prestante, in termini artistici appare però pertinente, essendo stato questi non meno elegante e affascinante, e soprattutto anch'egli un bravissimo attore. Tokihiko, il cui vero nome era Takahaschi Eiichi, era nato a Tokyo, nel quartiere di Kanda-ku (oggi Chiyoda-ku), il 18 febbraio 1903. Durante la sua infanzia, per motivi di lavoro e fors'anche di indole, suo padre si spostò con la famiglia da una città all'altra, passando da Kawasaki (dove vissero tre anni) a Chigasaki (un anno) eppoi a Zushi, una cittadina situata 53 km a sud-ovest della capitale; qui Takahaschi venne iscritto alla Zushi Kaisei Junior High School per effettuare le scuole medie, segnalandosi per l'ottimo profitto negli studi. Risale a quel periodo il precoce interesse che manifestò per la recitazione: gli capitò infatti di recarsi al teatro Odeon di Isezakicho, un distretto di Yokohama: era la prima volta che vedeva uno spettacolo teatrale, e ne restò affascinato al punto da desiderare di recarsi ad Asakusa, il distretto di Tokyo noto fin d'allora come la Broadway giapponese per la presenza di numerosi teatri e, fin dal 1903, della prima sala cinematografica aperta nel paese. Tuttavia il suo proposito di diventare attore si scontrò inizialmente con la forte opposizione della famiglia. Grazie alla sua determinazione Takahaschi finì per spuntarla, e appena diciassettenne si propose come attore alla compagnia cinematografica Taisho Katsuei Yokohama, che fondata nell'aprile di quell'anno dal produttore Yoshizō Asano disponeva di uno studio al parco Yamashita di Yokohama. La compagnia si valeva del talento di Kisaburō Kurihara, che dopo un'esperienza di alcuni anni come attore ad Hollywood, era stato ingaggiato quale direttore della fotografia e regista, e di Jun'ichirō Tanizachi, uno dei massimi scrittori giapponesi del primo Novecento, ingaggiato quale consulente letterario e sceneggiatore. I due erano alfieri del cinema 'puro', ovvero inteso come forma d'arte, in netto contrasto col concetto allora imperante, che lo vedeva quale semplice forma d'intrattenimento (*misemono*). Takahaschi fece buona impressione e venne assunto, esordendo col suo vero nome nel primo film della coppia Kurihara-Tanizachi, *Amateur Club* (『アマチュア倶楽部』), un cortometraggio uscito il 19 novembre 1920; quell'anno prese parte anche ad un secondo film di Kurihara, *Katsushika Sand* (葛飾砂子』), stavolta col nome di Kurao Nora. Fu solo a partire dal sesto film in cui lavorò, *Natsukashiki haha* di Kiyokiko Ushihara (なつかしき はは, 1924) che il giovanissimo attore assunse finalmente il nome d'arte col quale sarebbe entrato nella storia del cinema. Inizialmente, Takahaschi-Tokihiko rivestì ruoli secondari, e seguì le sorti della compagnia, che nel '22 venne assorbita dalla Shōchiku Kinema di Tokyo, trovandosi presto a lavorare con nuovi talenti: con grandi registi come Kenji Mizoguchi, che allora muoveva i primi passi professionali, e Yasujirō Ozu, all'epoca semplice operatore di macchina, e con colleghi attori di provata qualità quali Eij Nakano, Kaichi Yamamoto, Denjirō Ōkōchi, Haruko Sawamura ed altri ancora. La sua carriera iniziò a decollare verso la fine degli anni Venti, quando prese parte ai primi film di un certo spessore artistico, dando piena prova del suo talento: *Jihi shinchô* (慈悲心 鳥, 1927; Il cuculo) e *Nihon bashi* (日本橋, 1929; Il ponte di Nihon) di Mizoguchi, il secondo con la bravissima Yôko Umemura, *Karatachi no hana* (からたち の はな, 1929) di Yutaka Abe, *Signorina* (お嬢さん; 1930) e *La moglie di quella notte* (朗かにその夜の妻) di Ozu, entrambi del '30. Nel ruolo del giovane sensibile e romantico egli seppe ritagliare prestazioni di notevole intensità, basate su una recitazione asciutta e molto interiorizzata ma ricca di sfumature ed estremamente moderna, che in breve tempo fecero di lui uno dei beniamini del pubblico del Sol Levante. Le prove successive, dove seppe mostrare anche personalissime doti di humor, non fecero che aumentare il suo gradimento presso gli spettatori e la stima dei critici: ne *La signorina e la barba* (淑女と髭, 1931) di Ozu interpretò da par suo un maestro di kendo, che innamorato della bella Hiroko (Hiroko Kawasaki), segretaria anticonformista e d'idee filo-occidentali, deve sconfessare il suo amore per le tradizioni nazionali. Quell'anno Ozu lo diresse anche ne *Il coro di Tokyo* (東京の合唱), dove Tokihiko vestì i panni di un impiegato con moglie e figli a carico licenziato dalla compagnia di assicurazioni presso cui lavora e costretto a sbattersi per sbarcare il lunario, e ne *I travagli della bellezza* (美人と哀愁), in cui ebbe accanto Tatsuo Saitô e l'allora giovanissima Yukiko Inoue. Nel settembre dell'anno successivo, col collega Denmei Suzuki e qualche altro, il ventottenne attore lasciò la Shochiku per fondare una compagnia cinematografica indipendente, la Fuji Film Corporation, che benché abbia avuto vita breve (chiuse infatti poco meno di un anno dopo) ebbe il merito di produrre due opere di spicco del regista Shigeyoshi Suzuki come *Eikan namida ari* (えいかん なみだ あり), e *Kuma no deru kaikonchi* (くま の でる かいこんち), entrambe del '32. In esse tuttavia Tokihiko non apparve: poco prima si era sposato con Tazuru Sonoko (1907-89), attrice diplomata della Takarazuka Revue Company, una compagnia di teatro musicale della città di Takarazuka, tuttora in attività, la cui caratteristica precipua è di essere composta interamente da donne. L'anno dopo, che l'11 gennaio vide la nascita della sua figlia maggiore Mariko, più tardi popolarissima attrice, egli interpretò gli ultimi due film di una carriera durata quattordici anni che lo vide presente in una quarantina di pellicole; erano diretti entrambi da Mizoguchi: *Gion matsuri* (ぎおん まつり; La festa di Gion), con Shizuko Mori, Bontarô Miake e Nobuo Kosaka, e *Taki no shiraito* (たき の しらいと); Il filo bianco della cascata), con Takumei Seiryo, Seiryo Takuakí e la bella Takako Irie, che dell'opera fu anche produttrice. Vale la pena di ricordare al lettore come, allo stesso modo delle precedenti, anche queste due pellicole fossero mute, perché per vari motivi tra cui l'iniziale inadeguatezza tecnica, in Giappone il cinema sonoro si affermò soltanto nella seconda metà degli anni Trenta. Nel dicembre del '33, per l'aggravarsi delle sue condizioni di salute dovute alla tubercolosi di cui soffriva da tempo, Tokihiko, che nel frattempo era diventato padre di una seconda figlia, dové ricoverarsi nel Red Cross Hospital di Osaka: poche settimane dopo chiudeva per sempre gli occhi nella zona di Shukugawa presso la cittadina di Nishinomiya, nella prefettura di Hyogo, una trentina di chilometri a nord-ovest di Osaka; era il 16 gennaio del '34, Tokihiko aveva trent'anni e quasi undici mesi. Al suo funerale, Jun'ichirō Tanizachi lesse un messaggio di cordoglio. Mizoguchi, che persuaso dell'assenza dell'attore dal cinema si trattasse solo di una pausa senza gravi conseguenze, per attenderlo aveva ritardato la lavorazione del suo nuovo film, *Kamikazeren* (神風連; Il gruppo Kamikaze), alla notizia della sua morte assegnò il suo ruolo a Ryūnosuke Tsukigata.

Virgilio Zanolla

CLIP (2012) Serbia, scritto e diretto da Maja Milos [1]


Massimo Esposito

Il titolo del film si riferisce ai numerosi video di cortometraggi realizzati dalla protagonista centrale del film, Jasna (Isidora Simijonovic), un adolescente tormentata la cui famiglia sta cadendo a pezzi con un padre malato terminale e una madre scoraggiata della vita. Jasna ha 16 anni, è nauseata dalla sua vita ai margini della periferia di Belgrado. Come altri giovani della sua età, alterna la sua esistenza tra scuola, vita domestica e vita notturna; la sua unica preoccupazione è fare festa, incontrare ragazzi e filmarsi continuamente con il suo cellulare. Jasna ha un "amore", Djole (Vukasin Jasnic), un ragazzo che frequenta lo stesso istituto scolastico e per lui è disposta a fare qualsiasi cosa pur di compiacerlo; da qui la via per scivolare in eccessi di sesso, droga e alcol. Visto il film, la prima emozione è di disgusto; si prova la sensazione di guardare un film pornografico a basso costo. Il film mostra cosa succede prima e dopo scene di sesso che vengono filmate con un telefono cellulare in uno stile molto trasandato. La seconda emozione è di rifiuto di ciò che è stato visto: la storia racconta quello che accade nelle periferie di città degradate, ma può riguardare i giovani intorno a noi? Per rispondere occorre superare l'istintiva reazione di disgusto e guardare oltre, dove normalmente non si guarda. Jasna con i suoi 16 anni è chiaramente interessata ad un ragazzo che ha incontrato ad una festa, ma senza mostrare nulla dei suoi sentimenti. Già dai primi incontri (e dalle prime scene) si offre a lui come oggetto sessuale, senza preliminari e quasi senza parole. Questo atteggiamento viene ripetuto per tutto il film. Qual'è il significato di un'espressione così cruda del desiderio? Cosa mette in gioco questa modalità singolare di assenza di sentimenti? Cosa vuole dalla vita Jasna?*L'amore come tabù, la pornografia come norma***.** La regista di Clip, Maja Milos, è nata negli anni '80, aveva poco meno di trenta anni al momento dell'uscita del film nel 2012 e in una intervista spiega la genesi del suo progetto: *"Quello che mi interessava era capire cosa stava succedendo e come i problemi degli adolescenti di oggi erano diversi da quelli degli adolescenti della mia generazione, io ho 15 anni più di loro. Dobbiamo riflettere sulla società attuale che cambia molto. Penso che la loro generazione stia crescendo in un ambiente in cui le emozioni sono tabù, non parliamo più e, d'altra parte, la violenza è molto presente nei media. Il modo in cui l'intimità viene percepita è molto cambiato, l'importanza dell'espressione di sé è aumentata rispetto a quando ero giovane. Costruire se stessi attraverso gli occhi degli altri è molto più importante".* L'immancabile base statistica ci fornisce alcuni indici circa la dimensione del problema. La maggior parte degli adolescenti (10-16 anni) ha già visto un film pornografico su Internet e molti di loro adottano codici ipersessuali delle stelle della canzone. Ma come reagiscono alla prima visione i bambini di 10-11 anni? Un sondaggio afferma che sono *"sorpresi e spaventati"*, si sentono *"imbarazzati"* o *"colpevoli e confusi"*. La metà delle ragazze dichiara di essere *"disgustata"*, il 25% *"scioccate"*, il restante 25% *"sorprese"*. Ma verso i 13 anni l'atteggiamento cambia: il porno *"distrae"* il 50% dei ragazzi, *"piace"* al 30% e il 20% lo classifica nei *"preferiti"* [2]. La sessualità dei giovani, ancora una volta, è diventata come si diceva un tempo *"un argomento delicato"*. Oggi gli adolescenti hanno una visione del sesso molto precisa, anche prima di averlo vissuto. Sono circondati da immagini pornografiche da una parte, e dall'altra dalla visione più convenzionale dei film tradizionali che enfatizzano la bellezza dei corpi, tuttavia entrambe le visioni mancano di emozioni e realtà. Quindi è molto più drammatico. Pensano di sapere tutto prima di averlo provato. La pornografia, quindi, rappresenta una delle primissime forme di contatto con la sessualità e i video non lasciano molto spazio all'immaginazione. Non so se è qualcosa di buono o cattivo, è solo più forte di prima. E questo ovviamente influenza il loro comportamento. Della mia generazione la poca pornografia circolante consisteva in immagini statiche tratte dalle riviste, e molto spesso finivano per essere quasi illeggibili per la bassa qualità di stampa e sgualcite dall'utilizzo esasperato. Quindi tornando al film la prima immagine che lo spettatore vede del personaggio Jasna è questa: una ragazza ripresa dalla videocamera di un cellulare in un ambiente indefinito.

La voce fuori campo - voce maschile, che verrà in seguito attribuita al personaggio di Djole, l'adolescente di cui si è innamorata - la interroga:

- E cosa stai facendo qui? Perché sei venuta?

- Sono venuta perché mi hai invitata.

- Ma perché? Cosa vuoi?

Lei è turbata; la domanda è distante, fredda. L'attesa è ambigua. L'oggettivazione del desiderio è controllata dal telefonino, la telecamera fissa registra il silenzio di Jasna. L'ambiguità aleggia. Lei interpreta ciò che lui si aspetta da lei. Lui le chiede di mostrarsi. Solleva la sua maglietta e riprende il dialogo, secco:

- Vuoi mostrarmi che hai un bel reggiseno?

Si toglie il reggiseno. Quindi fa ciò che non le è stato chiesto. Si bagna le dita e porta la mano in basso.

- Cosa vuoi? ri-domanda la voce. *Cosa vuoi da me?*

"Fottimi," risponde.

- Come? interroga freddamente la voce maschile. Come?

Poi, brutalmente, le restituisce il telefono e lascia la stanza all'improvviso. Ora è la cinepresa a riprendere la narrazione ed il piano che si muove mostra una stanza spoglia, debolmente illuminata e grigia. Jasna rimane sola, i pantaloni abbassati, con un atteggiamento tra il triste e il patetico; Il suo desiderio, forse sincero, non conta niente. Questa uscita improvvisa di Djole corrisponde alla firma della "costrizione" della domanda del desiderio. Fondamentalmente, Djole non vuole sapere niente di più di quello che già sa. Queste uscite improvvise si ripeteranno a indicare in generale la fine del consumo sessuale. Le scene sono ripetute più volte e saranno filmate da lui o da lei ma quando finisce il rapporto sessuale Djole esce sempre di scena senza una parola, senza un gesto. Quindi, in virtù della messa in scena cinematografica, la domanda sorge spontanea: Jasna si rende puttana o finge di essere una puttana? Queste sono due modalità molto diverse e l'equivoco della loro ambivalenza solleva ulteriori domande. Certamente questo film ha una costruzione notevole e nulla è lasciato al caso. Questa storia nasconde molte più cose ed è solo per mancanza di spazio, che mi limiterò ad indicare sommariamente gli aspetti più rilevanti: chi è in definitiva Jasna e come si misura con l'idea della morte del padre. Tornando all'ultima domanda e seguendo una lettura analitica, il "Fuck me" iniziale è una risposta praticamente falsa. La storia lo dimostra in seguito;

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

c'è in definitiva un amore nel desiderio: *"Sarò una puttana perché è così che gli uomini amano le donne, sarò una puttana perché è così che tu mi vuoi."* In una scena si mostra chiaramente il senso nascosto del problema della relazione. La masturbazione solitaria dei due protagonisti è paradigmatica; Jasna mostra un video a Djole che prende il telefono e inizia a masturbarsi, lei lo guarda per un momento, poi cerca di "unirsi" ma lui gli ordina immediatamente di non farlo. Queste esperienze sessuali fanno da contrappunto alla malattia del padre. Le emozioni verso il padre malato e il tabù della morte sono molto forti e totalmente compresse. Jasna non ama stare a casa. E quando è lì, vive chiusa nella sua stanza. Con il pretesto di studiare, evita qualsiasi contatto con i suoi parenti. Nella sua stanza balla, sogna, scrive sms, si guarda allo specchio, prende pose sexy, si trucca, cambia vestiti e, naturalmente, si filma con il suo cellulare. Intorno a lei, la famiglia vive l'emergenza della malattia di suo padre. L'indifferenza con cui Jasna vive la malattia del padre e il suo comportamento in quel contesto può sembrare odioso. Ma tanti piccoli indizi concorrono contemporaneamente a suggerire che questo comportamento è una facciata, una difesa. Jasna in realtà osserva il padre di nascosto e, a volte, lo filma. Il telefono, la videocamera, è chiaramente uno strumento che gli permette di prendere le distanze dalle sue emozioni. Jasna filma cosa la terrorizza. Paura per un punto inenarrabile che la regista Milos lascia intuire, filmando il suo viso, i suoi occhi. La malattia del padre e la sua prossima morte sono vissute come una vergogna, come tabù. La madre non deve assolutamente parlare con nessuno dello stato di salute di suo marito; *"Non ne parleremo", "Non farò mai una domanda"*. È quello che lei pretende dalla madre. Questo è il tema del tabù di Jasna. Il film mette in chiaro che ciò che sta accadendo a Jasna e la paura folle che la sconvolge. Si protegge dal dolore che minaccia la sua sensibilità. I suoi sentimenti non possono, non devono emergere. [...] E' questo l'equivoco tra violenza erotica e romantica che vive Jasna. Ciò che la Milos riesce a far sentire nella sua storia è come il mondo "pornografico" generalizzato si mobiliti, nel caso dei suoi personaggi, in una logica che pone con precisione la possibilità dell'amore come scenario di esclusione. Da qui l'inversione: gli ideali pornografici sono riconosciuti, assunti, incarnati. Non sono più le passioni sessuali che vengono represse ma l'amore, sia come affetto che come conoscenza.

Massimo Esposito

[1] Polemica, *A causa della sua rappresentazione realistica del sesso tra minori (Isidora S. aveva quattordici anni quando è iniziata la produzione), il film è stato bandito in Russia come pornografia infantile. Nelle interviste, la regista Miloš, ha detto che sono state usate protesi, effetti speciali e controfigure.*

[2] **corpibambini.wordpress.com**

The Florida Project

Arriva il 22 Febbraio nei cinema italiani il film di Sean Baker presentato alla Quinzaine del Festival di Cannes 2017 e all'ultimo Torino Film Festival; dopo il successo di *Tangerine*, un film sulla prostituzione transessuale girato con un iPhone 5, il giovane regista torna con un nuovo scrigno di urla di bambini, pizza e gelati dentro caotiche stanze di motel nei quartieri dimenticati di Orlando, Disneyland

«Nel grande abbandono molle che attornia la città, là dove la menzogna del suo lusso viene a gocciolare e a finire in putrefazione, la città mostra a chi vuole vederlo il suo gran deretano in casse di spazzatura.»
Ferdinand Celine "Viaggio al termine della notte"

Giulia Marras

C'è una scena particolare in *The Florida Project* in cui Willem Defoe, che interpreta Bobby, il gestore del motel Magic Castle, dove vivono le protagoniste, la piccola Moonie e la ragazza madre Scooty, si ritrova ad allontanare dal cortile, invece dei soliti bambini dispettosi, o dei visitatori inopportuni, un gruppo di uccelli, alti, discreti e elegantissimi. Si tratta di una scena completamente improvvisata dal regista e dall'attore – a quanto pare non era la prima volta che quegli strani ibis facevano capolino sul set – ma nel suo contrasto surreale, quale momento quasi epifanico, essa diventa reale, e si inserisce perfettamente nel contesto in cui opera. Ovvero in un cinéma vérité, in cui nulla è improvvisato ma ogni parola, ogni gesto, ogni provocazione, ogni attesa sono radicati nell'ambiente in cui si immergono – la provvisorietà e la precarietà della vita in motel che diventano permanenti – dove non c'è finzione ma solo adattamento. I veri residenti si mescolano agli attori, e i professionisti si confondono con gli emergenti. È un cinema sociale, in cui l'occhio militante è quello inconsapevole dei bambini, veri anarchici e sovvertitori di ogni ragione politica ed economica che ne arbitra il destino; in cui il loro gesto incendiario di una casa abbandonata diventa finalmente l'atto liberatorio degli adulti, spettacolo concesso da fantasmi, autodeterminazione di un ceto dimenticato dagli dei dell'intrattenimento e del divertimento. Perché accanto alla giostra fatale del fuoco, della miseria e dell'infanzia arrangiata, svetta il scintillante Castello di Disneyland, che proietta instancabilmente l'ombra della contraddizione americana sui suoi sognatori illusi. *The Florida Project* non è infatti che il primo vero nome del progetto del parco di Walt Disney, quello stato embrionale in cui sono rimasti successivamente i dintorni di Orlando, spoglie periferie intorno alle autostrade laddove campeggiano autogrill a fianco ad alberghi di lusso, e dove i bambini chiedono l'elemosina per i gelati. Ma Moonie, sciuscià contemporanea felicemente irriverente, vive gli spazi decadenti del motel come il proprio parco privato: i giochi (inventati e rubati), il cibo (quello sottratto ai servizi sociali), le maschere (la vicina anziana in topless in piscina) esistono anche lì, e d'altronde lei non ne può conoscere differenza. E neanche noi ce ne accorgiamo: tutto in *The Florida Project* è ad altezza di bambino. Anche la fotografia, saturata di colori accesi e pastello, dimentica che l'infanzia può essere, in qualsiasi situazione e sguardo, divertente e tenera. La tragedia, quale quella di una madre che si prostituisce, avviene fuori campo; così come il fasto della spensieratezza e l'ipocrisia del lusso a pochi metri di distanza. Dopo *Tangerine*, Baker abbandona l'iPhone per la pellicola e con essa abbraccia la maturità nel mix perfetto tra realtà e fiction, tra film di denuncia e film puramente drammatico. Non a caso tra i suoi riferimenti dichiarati c'è il neorealismo italiano, soprattutto nella distanza da qualsivoglia giudizio dei suoi personaggi, e nel realismo sociale inglese, quello di Ken Loach e Mike Leigh ma anche Tony Richardson e Karel Reisz. Ma nel finale, getta perfino i due poli opposti e categorici dell'espressione documentaristica o finzionale per addentrarsi in un (ultra)terreno narrativo e visivo indefinito e potentissimo. Senza rivelare null'altro, vedere per credere. Mondo in affitto in cui gli adulti non si sanno prendere cura dei figli del caso, né Scooty, madre bambina senza niente e nessuno, né Bobby, pur con l'affetto e la pazienza impacciati di chi porta il peso del mondo sulle spalle, né i visitatori esterni, che giungono solo perché smarriti nella strada per Disneyland, *The Florida Project* fa repellere e innamorare dei suoi abitanti minori: sguagliati e innocenti, non possono che urlare per reclamare l'attenzione e quei posti dal quale sono stati cacciati, dalla famiglia e dal regno della fantasia. Intrusi come quegli uccelli, della scena ritagliata dal vero, di uno spazio solitamente riservato alla notte e al sesso, Moonie e i suoi coetanei invadono la scena e la catturano, con la loro bellezza naturale e totalmente reale, al di là delle storie di fantasia.

Giulia Marras

Teatro

Verso l'eresia

Personale di tre produzioni del collettivo Anagoor al Teatro delle Passioni di Modena

Giuseppe Barbanti

Al Teatro delle Passioni di Modena febbraio si apre con una vera e propria personale, evento unico in Italia in ambito teatrale, di tre produzioni del collettivo teatrale Anagoor di Castelfranco Veneto divenuto, nell'arco dei suoi 17 anni di vita, una delle realtà emergenti più stimolanti del teatro di prosa italiano, vincitore nel 2016 del premio dell'Associazione Nazionale dei Critici Teatrali "per l'innovativa ricerca teatrale" e candidato al Premio Europa per il Teatro 2017. Un approccio similare, creare per ogni regista ospite delle piccole "personali", ha guidato la scorsa estate il regista Antonio Latella nella sua prima esperienza di direzione della Biennale Teatro di Venezia. Focus Anagoor verso l'eresia è la suggestiva intitolazione scelta per questo segmento della stagione di Emilia Romagna Teatri in cartellone dal 6 all'11 febbraio. Sono in programma due recite di "Rivelazione sette meditazioni intorno a Giorgione" (6 e 7 febbraio) e altrettante de "L'italiano è ladro" (8 e 9 febbraio) e di "Magnificat" (10 e 11 febbraio). Ne parliamo con Simone Derai, uno dei fondatori di Anagoor e regista degli spettacoli. "Verso l'eresia" si apre con uno spettacolo -manifesto in cui, nell'impossibilità di tracciare, per carenza di dati, una biografia del grande pittore nato nella nostra citta', Giorgione, una delle figure più enigmatiche della storia dell'arte, cerchiamo, con la complicità di Laura Curino, di raccontare l'artista, il suo tempo, anni crisi a cavallo fra 15° e 16° secolo, il respiro delle sue opere, il clima che le pervade sullo sfondo di frammenti della Venezia di allora. Non è un caso che come collettivo ci siamo sentiti di misurarci con Giorgione nel 2009, negli anni di un grande cambio di orizzonti in campo socio economico per tutta la società italiana e come questo spettacolo, a differenza dell'altro che abbiamo prodotto in contemporanea, il più visivo "Tempesta", premio Scenario 2009, sia tuttora nel repertorio della compagnia esemplificativo nel tempo, con le sue riflessioni a voce alta davanti ai quadri e ai personaggi da loro evocati, delle linee portanti della poetica del collettivo". Il verso, la poesia sono, invece, i fili che legano gli altri due spettacoli proposti in questa personale, "L'italiano è ladro" e "Magnificat", in cui Anagoor si confronta con due grandi figure dell'Italia del '900, Pier Paolo Pasolini ed Alda Merini, e si muove sul versante del non facile rapporto fra lirica e forma teatrale. " Nel 1955 viene pubblicato nella rivista *Nuova Corrente*, un frammento de "L'Italiano è ladro" di Pier Paolo Pasolini, unica traccia a stampa di un poema plurilingue di lunga gestazione composto tra il 1947 e la seconda metà degli anni Cinquanta. Si tratta di un progetto laboratorio in cui il giovane scrittore, dando spazio alle classi popolari, anticipa temi, stile, riflessioni e incursioni nell'immaginario di un'Italia, ancora sospesa fra campagna e periferia della città, che saranno sviluppati nella più nota produzione successiva, spiega Simone Derai, La forma drammatica è latente, ad esempio, nel coro delle madri che evoca la tragedia greca oppure nel rapporto fra figlio del padrone e figlio del contadino. Abbiamo scelto di mediare la complessità mettendo a confronto le diverse versioni del testo e illustrando il laboratorio del poeta friulano, prima di lasciare la lingua libera di rompere gli argini e di travolgere l'orecchio come un torrente che trascina con sé trasformazioni recenti e dolore antico". Ultimo appuntamento di questa trilogia, "Magnificat", da uno dei più recenti componimenti di Alda Merini che ne testimonia la fase mistica." L'eresia, un po' la chiave di lettura che lega le tre proposte, diventa un vero e proprio discostarsi dall'ortodossia cattolica nel *Magnificat* di Alda Merini che apre una luce nuova sulla complessità della figura di Maria, creatura di luce e carne, fragile, smarrita, spaventata e soprattutto così umana da sfiorare la bestemmia: per superare il trauma della perdita del Figlio non parla più di una sua resurrezione, ma della sua non nascita. Una Vergine diversa da come siamo abituati a pensarla, di cui si cerca soprattutto di far emergere l' interiorità – prosegue Simone Derai - Con questo allestimento Anagoor dà spazio all'indagine metafisica, un interesse per il sacro che nasce e cresce nel contesto del Veneto, in cui opera, segnato da lacerazioni culturali e sociali inferte da radicali trasformazioni economiche". Anagoor dà spazio nei suoi allestimenti anche ai video. Chiediamo a Simone Deraii il senso di questa presenza "Nella storia dell'umanità da sempre il teatro chiama per così dire ad adunanza nelle sue realizzazioni le diverse arti, letteratura, musica, pittura, scultura e danza. Sinceramente il fatto che ormai da 125 anni si sia aggiunto il cinema rende naturale e ovvio che i teatranti del nostro tempo impieghino anche questo linguaggio nel contesto dell'allestimento, che continua, comunque, ad essere segnato da caratteri, come il suo essere ad un tempo effimero e irripetibile, che, in un'epoca in cui tutto può essere potenzialmente riprodotto, continuano a fare di ogni recita di uno spettacolo un evento unico " Quale funzione riveste il video negli spettacoli di Anagoor? " Non è certamente una scenografia, risponde, invece, all'esigenza di creare nell'ambito dello spettacolo uno "spazio altro", un mondo esterno, quasi aprire una finestra che ci rimandi a un'estensione più ampia tenendo ovviamente vivo il dialogo e la relazione tra quanto viene visto e ciò che accade in scena".

"Anagoor Rivelazione" (foto di Andrea Pizzalis)

"L'italiano è ladro Anagoor" (foto di Silvia Bragagnolo)

"Anagoor Rivelazione" (Alessandro Sala)

Giuseppe Barbanti

YouTube Party #36

We found a dead body in the Japanese Suicide Forest...

Visualizzazioni - Non determinabile (link)

Massimo Spiga

La trama – Logan Paul, uno youtuber i cui canali vantano venti milioni di iscritti, ci mostra i punti salienti del suo ultimo viaggio in Giappone. Una delle tappe è la foresta Aokigahara, altrimenti nota come la "Foresta dei Suicidi". In mezzo a frizzi, lazzi e battutacce, i prodi esploratori si imbattono in un cadavere impiccato. Logan Paul, noto per la sua sensibilità, sceglie di postare il video su YouTube per alzare qualche dollaro in più, sfruttando il valore intrinseco di questo "materiale shock". La clip è presto vista da sei milioni di persone, molte delle quali criticano l'autore per la sua opera di sciacallaggio. Preoccupato dalla cattiva pubblicità, Logan Paul rimuove il video (sarà ripostato e ri-cancellato e, infine, diffuso in forma censurata, prima da lui e poi da centinaia di altri utenti). In seguito, pubblica un messaggio di scuse, il quale termina con una serie di hashtag auto-promozionali (#LOGANG4LIFE et similia). Nel mentre lo scandalo raggiunge la carta stampata e scoppia in proporzioni epiche. YouTube, terrorizzata da una ritorsione da parte di azionisti e inserzionisti, dichiara di essere a conoscenza del problema e di aver «agito repentinamente» per risolverlo (ergo, non ha fatto nulla). Molti giorni dopo, la piattaforma annuncia brutali ritorsioni nei confronti di Logan Paul: lo rimuove dalla lista dei canali Google Preferred, ovvero quelli che ricevono più copiose remunerazioni pubblicitarie e sospende temporaneamente due progetti su lui incentrati. I piranha fiutano il sangue: a stretto giro, ci vengono propinati video del fratello e del padre di Logan Paul e di altri migliaia di youtuber, tutti presi a "commentare" la vicenda (e rastrellare denaro per le ingenti visualizzazioni conseguite). È un giorno come un altro su YouTube, in cui il sangue si traduce in denaro nel volgere di un istante e il teatrino dello scandalo procede martellante ventiquattro ore su ventiquattro.

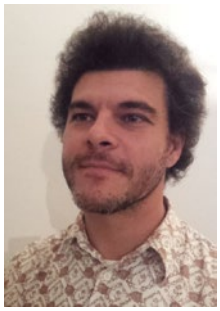
L'esegesi – YouTube è caratterizzata da questo tipo di dinamiche in maniera più o meno continua; tuttavia, quando uno dei suoi figli prediletti (ovvero i canali da decine di milioni di iscritti) sceglie di creare uno scandalo *ad hoc*, l'intera piattaforma è flagellata da una corsa all'oro collettiva che genera milioni di dollari in proventi pubblicitari. Così, quando Logan Paul mostra un cadavere, sarà tempestato dagli alti lai delle altre star di YouTube, le quali hanno scientemente architettato "scandali" simili anche solo pochi mesi prima (pensiamo al caso Pewdiepie-MORTE AGLI EBREI), discussioni adolescenziali sulla libertà di parola e tutto il baraccone, che si replica identico a se stesso settimana dopo settimana, mese dopo mese. Forse, Logan Paul rappresenta per ora la versione più evoluta di questa cancrena, perché si può affermare che il suo intero "modello di business" si basa su questo tipo di meccaniche: suo fratello ha un suo canale di pari entità e i due interagiscono tra di loro a suon di faide farlocche, critiche spurie e "casi" scandalosi. Lo youtuber MatPat, con una certa capacità analitica, sottolinea come sia proprio l'algoritmo di YouTube a permettere l'innesco di questi ciclici "due minuti d'odio": nel determinare ciò che è interessante, e, quindi, promosso dalla piattaforma, si affida eccessivamente alla stampa esterna. In questo modo, è matematico come ogni video realizzato ad arte per titillare l'indignazione dei benpensanti – in specie se realizzato da un grosso canale – scateni piccati articoli sui giornali, e, quindi, sia riconosciuto dall'algoritmo come "interessante" e degno di promozione. In realtà, possiamo vedere lo stesso meccanismo all'opera nella stampa tradizionale fin da quando esiste: l'unica novità è che YouTube affida questa catena di montaggio sensazionalistica a un algoritmo, il quale prescinde totalmente dal contenuto della clip in questione, ma ne comprende solamente le caratteristiche puramente esteriori e quantitative. Non è, dunque, il cinismo dei giornalisti, ma l'inconsapevole conformismo di un set di istruzioni a produrre lo sciacallaggio mediatico. *O tempora o mores*, eppure il risultato finale resta invariato. MatPat, come ogni buon americano, pensa che ogni problema sia di natura tecnica e sia questo l'approccio corretto per risolverlo: sarebbe sufficiente modificare l'algoritmo per evitare che Logan Paul possa lucrare dallo shock creato dai suoi contenuti scandalosi confezionati ad arte. Eppure, l'algoritmo può "ragionare" solo secondo un giudizio quantitativo e non esprime, al contrario, un *criterio* di giudizio: è impossibile per una macchina determinare se una clip sia vile, degradante e speculatoria, ma esclusivamente quantificare la sua diffusione su internet e affiggere il suo bollino di qualità (e, con questo termine, indichiamo il suo valore economico per un erogatore di pubblicità). Al contrario: il problema non è tecnico ma puramente politico. L'algoritmo non può essere modificato perché in esso si esprime la quintessenza della linea aziendale della piattaforma stessa e specificamente i suoi sforzi per mutare da collezione sociale di video amatoriali alla "televisione del futuro"; nonostante le ipocrite dichiarazioni di YouTube («Puniremo i colpevoli!», «Non succederà mai più!»), nulla cambierà, e nessuna modifica tecnica potrà evitare che sia sempre e solo la merda a ricevere le più alte e amorevoli attenzioni dell'algoritmo. Dobbiamo capire questo: le macchine non ci capiscono, non possono farlo. Le macchine possono solo raccogliere informazioni numeriche sui nostri comportamenti e risputarcele addosso amplificate. Eppure, c'è un interessante paradosso in questo: potremmo considerare l'ascesa di Logan Paul come un commento espresso dall'algoritmo di YouTube sull'umanità. «Voi siete questo, questo vi meritate» pare sussurrarci la macchina, nello sforzo disperato di compiacerci e comprenderci.

Il pubblico – La maggioranza degli spettatori si impegna in una lapidazione collettiva nei confronti dell'autore. Alcuni, mostrando un'empatia del tutto simile a quella di una mattonella, si lamentano che il video sia censurato e non compaia il cadavere. Eppure, questa notazione in apparenza cinica rivela un risvolto ulteriore: Logan Paul – e chi riposta i suoi video – ancora adesso continua a guadagnare dal suo "video shock" (anche in assenza di shock!). Certo, avendo scelto di demonetizzare il video, non lo fa in maniera diretta, ma indiretta, perché si giova del ronzio mediatico e della crescita ulteriore della sua notorietà. Perché, come sempre accade, i freddi numeri confermano la realtà: nonostante l'infamia, le crociate mediatiche, le campagne morali, le condanne urlate, il suo canale continua a raggranellare quarantamila nuovi iscritti al giorno.

Massimo Spiga

Ci ha lasciato il maestro Fernando Birri

Fu fondatore del Festival del Cinema Latinoamericano di Trieste


Alessandro Radovini

Il 27 dicembre scorso è morto Fernando Birri: una triste notizia, che però occorre accompagnare idealmente da un sorriso, come farebbe certamente piacere al Maestro. Merita immaginarlo che gioca su scivoli fatti di nuvole, con cinepresa in mano, come se fosse in un luna-park: con la Luna vera, da adesso in poi. Appena appresa la notizia, Rodrigo Diaz, direttore del Festival del Cinema Latinoamericano di Trieste – di cui Birri fu fondatore – ha pensato che "Birri è morto con quattro giorni e mezzo di anticipo, perché per essere in sintonia con quello che è stato il suo personaggio nella vita sarebbe dovuto partire a mezzanotte del 31 dicembre in groppa ai fuochi d'artificio, urlandoci: Quédense tranquilos, que yo estoy feliz!". Fernando Birri era nato a Santa Fe, in Argentina, il 13 marzo 1925. Fu suo nonno a partire dalla natìa Santa Maria la Longa, paese contadino della Bassa Friulana, alla volta di Genova e da lì in Argentina. Ma Fernando ripercorse la traversata dell'oceano in senso inverso, per raggiungere Roma e studiare, dal 1950 al 1953, al Centro Sperimentale di Cinematografia, in un clima permeato di neorealismo e con l'entusiasmo degli insegnamenti di Cesare Zavattini. Rientrato a Santa Fe fondò l'Istituto di Cinema presso la locale università, dove elaborò il manifesto "Per un cinema nazionale, realista, critico e popolare". In quegli anni girò il documentario *Tire dié*, probabilmente la prima inchiesta di argomento sociale filmata dell'America Latina: un documentario sulla vita nei quartieri poveri di Buenos Aires. Con il suo primo film a soggetto *Los inundados*, un atto di denuncia delle condizioni della provincia di Santa Fe, esposta a periodiche inondazioni, vinse il Premio Opera Prima alla Mostra del Cinema di Venezia del 1961. Abbandonata l'Argentina a causa del golpe militare, riparò in Brasile, che tuttavia lasciò presto per motivi politici e dal quale partì per l'Italia. Tra i lavori di quegli anni va ricordato *Sierra Maestra*, film sulla rivoluzione in Sud America diretto da Ansano Giannarelli, di cui Birri fu sceneggiatore e interprete. E anche *Org*, film dedicato a Wilhelm Reich, Georges Méliès e Ernesto Che Guevara e tratto dal racconto *Le teste scambiate* di Thomas Mann: un'opera visionaria girata nel 1968 ma rimasta in fase di montaggio per più di 10 anni e presentata alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1979. E ancora *Mio figlio il 'Che'* – Un ritratto di famiglia di don Ernesto Guevara", del 1985. "Il padre del Nuovo Cinema Latinoamericano" lo definì Gabriel García Márquez nel 1986, in occasione dell'inaugurazione della scuola di cinema di San Antonio de los Baños, a Cuba, la celeberrima EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión de Tres Mundos), di cui Birri fu il primo direttore. Di fatto Birri contribuì a formare intere generazioni di cineasti: già nel 1982 aveva fondato in Venezuela il Laboratorio Ambulante de Poéticas Cinematográficas, mentre è del 1999 la Fundación Fernando Birri de Artes Multimediales, con sede a Santa Fe. Birri fu anche fondatore,

nel 1985, del Festival del Cinema Latinoamericano di Trieste. Negli ultimi anni gli era diventato impossibile il viaggio per presenziare all'evento, ma non mancava di mandare un saluto. Ecco uno stralcio di quello del 2016, che descrive meglio di altri scritti il suo spirito immaginifico, geniale e poetico:"Salve all'incredulo che vede! Salve all'incredulo che ascolta! Si arriva così al 31° Festival del Cinema Latinoamericano di Trieste. Sanno Dio e il Diavolo in questa terra del sole e delle sette lune, attraverso quante eclissi, quante tempeste, quante illusioni, delusioni e rinate illusioni, ma si arriva: con il proiettore che mantiene accesa la luce della speranza del primo giorno, quando il Nuovo Cinema Latinoamericano stava nascendo." L'ultima edizione del Festival triestino ha visto anche la rinata collaborazione con la FICC, che con una giuria dei propri circoli ha attribuito uno dei premi. Da cosa nasce cosa, e vi è una prospettiva per il prossimo futuro di un allargamento delle collaborazioni anche alla Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema, uno sviluppo che piacerebbe certamente a Birri, in nome di un internazionalismo culturale che non può che portare buoni frutti.

Alessandro Radovini

La bustina del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Ti tocchi? Certo che ti tocchi!

Lo sai che San Luigi non vuole?

Dott. Tzira Bella

Silvio invece vuole eccome! Bocchini? Pompe? Seghe? Berlusconi incassa! Silvio, informa dal pianeta Terra un certo Dama, (Nomina sunt omina?) su LIBERO ONLINE, (un foglio in carta e in silicio diffuso da una remota provincia dell'estremo Nord italiano, la regione Grana Padana, il 10 del mese di Dicembre 2017, secondo il calendario terrestre), 1 ne fa e 69 ne pensa, che così a conti fatti, arriva a 70, il suo numero totemico! Un nome una garanzia. Berlusconi, il colpo di genio: bocchini, pompe e seghe, così Silvio fregherà tutti! Il suo nome è un marchio: Silvio Berlusconi.[...] ne è l'unico proprietario. La registrazione presso l'Ufficio brevetti e marchi dell'Unione Europea è avvenuta qualche mese fa e varrà [...] fino al 2026. [...] hanno provato anche a fregarglielo. Una società di Monaco di Baviera aveva registrato il brand *Berlusconi* per commercializzare prodotti per la casa. Poi ha mollato il colpo di fronte alla analoga richiesta del legittimo titolare. Il cavaliere adesso ne è l'unico proprietario [...] si è riservato tutti i diritti su una lista interminabile di attività, oggetti, situazioni [...] deodoranti per le ascelle, gel per massaggi intimi, maschere di bellezza, prodotti dietetici, shampoo per cani (*anche Silvio conserva un residuo di pudore, nda*). [...] Ricco anche il segmento *legittima difesa*, [...] spade, baionette, sciabole, fruste, seghe. [...] Per la terza età dentiere, [...] nel settore moda femminile impera la seduzione: leggings, minigonne, giarrettiere, collant, biancheria intima, reggicalze, perizomi, tacchi 12. Venere [...] Bacco e Tabacco [...], col marchio Berlusconi potranno essere commercializzate bevande alcoliche e prodotti per fumatori [...] fiammiferi, accendini, e bocchini. (Salvatore Dama). Birba: la volpe si depila ma non perde il vizio. Seghe e bocchini, sembrano un po' fuori moda, ma le pompe godono ottima salute, strade di campagna e autostrade abbondano di servizio-pompa. Non è finita! Nonostante i prevedibili sconquassi che questa notizia porterà nella vita politica e financo nello Spirito della vecchia Europa, che ha fatto la storia del mondo, circolano voci sulle prossime mosse dell'arcoreta: Lecco e Chiavari dovranno aggiungere *Berlusconi* alle toponomastiche locali. Non sappiamo come, ma siamo certi che il pirata la vincerà ancora, perché l'ha dura, altro che leghisti! Cala Figheria attende sviluppi!

Jean Pompin Porolin Porol Asta
(Presidente Accademia Solfami)

diaridicineclub@gmail.com

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube mese di gennaio. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

*Il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di Nicola De Carlo*

Nicola De Carlo

Luciana Castellina, comunista (TRAILER) - un film di Daniele Segre
https://youtu.be/nYYTtgth4dM
Presentazione del libro "La scoperta del mondo" di Luciana Castellina (Roma 02-03-11)
https://youtu.be/E80PyQiN5dk
Nichi Vendola e Alfredo Reichlin presentano "La scoperta del mondo" di Luciana Castellina
Eurollywood, Luciana Castellina - booktrailer
https://youtu.be/XShLR3EC1N4
Nell'ultimo libro di Luciana Castellina il conflitto tra cinema europeo e americano, mentre le nuove tecnologie di comunicazione cambiano profondamente il modo di produrre cultura. "Eurollywood" vuole essere provocatorio, come ci spiega l'autrice che è stata presidente della Commissione cultura e media del Parlamento europeo: sta a indicare che la cultura attraverso cui comunichiamo più che europea è americana, veicolata dalla massiccia presenza sul mercato delle pellicole hollywoodiane.
Macerata Racconta - Luciana Castellina - "Guardati dalla mia fame
https://youtu.be/G2LoyiGocts
Macerata Racconta, 10 maggio 2015, Civica Enoteca Maceratese, Luciana Castellina presenta "Guardati dalla mia fame". Introduce Francesco Rocchetti
La scoperta del mondo di Luciana Castellina
https://youtu.be/s7XG36a02_g
Presentazione del libro di Luciana Castellina "La scoperta del mondo" con Fausto Curi, Niva Lorenzini, Coordina Otello Ciavatti. Alla festa dell'Unità di Bologna.
Fare l'Europa | Interviste a Luciana Castellina
La CECA - Fare l`Europa. Intervista a Luciana Castellina
https://youtu.be/vutboCzchIY
Luciana Castellina (già deputata di area comunista, europarlamentare e autrice di due saggi sull'integrazione europea) spiega la nascita della CECA (Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio), avvenuta nel 1951. La retorica europeista vuole che quella data sia celebrata come la nascita dell'Europa; in realtà si trattò fondamentalmente di un accordo economico, che dava la possibilità ai tedeschi di rimettere in gioco la Germania dopo le misure restrittive prese ai suoi danni dopo la fine della guerra.
La CED e l`Euratom - Fare l`Europa. Intervista a Luciana Castellina
https://youtu.be/6qHjJaEOJMM
La CED - spiega Luciana Castellina (già deputata di area comunista, europarlamentare e autrice di due saggi sull'integrazione europea) - venne bocciata in Francia da un ampio schieramento trasversale, che la avvertiva come una limitazione della sovranità francese sul piano militare per mano degli Stati Uniti. Il confronto con gli Stati Uniti ebbe anche un altro terreno, quello dell'energia nucleare, e un'altra sede, l'EURATOM (il secondo Trattato di Roma).
Quale futuro per l`Europa - Fare l`Europa. Intervista a Luciana Castellina
https://youtu.be/enDD_JePSYU
La domanda che è giusto porsi oggi è se l'Europa abbia una sua identità specifica che la rende diversa da tutto il resto o se invece sia solo un segmento della globalizzazione in atto. Luciana Castellina (già deputata di area comunista, europarlamentare e autrice di due saggi sull'integrazione europea) ritiene che l'Europa possa vantare una propria specificità, quella di un certo modello di società legato al welfare ed al solidarismo presente in varie sue correnti di pensiero, benché le sembri che non sia questa la direzione nella quale l'Europa stia procedendo.
Il ruolo dell`Inghilterra - Fare l`Europa. Intervista a Luciana Castellina
https://youtu.be/_5VeTtFIxXI
Luciana Castellina (già deputata di area comunista, europarlamentare e autrice di due saggi sull'integrazione europea) spiega che l'Inghilterra nel secondo Dopoguerra operò una rapida decolonizzazione e creò il Commonwealth, attraverso il quale godeva di grandi privilegi commerciali con le sue ex-colonie. Conseguentemente, il dibattito sull'entrata o meno in Europa è stato legato alla valutazione degli effetti della perdita di tali privilegi.
Gli artefici dell`integrazione - Fare l`Europa. Intervista a Luciana Castellina
https://youtu.be/uT5CWVHAiWo
Secondo Luciana Castellina (già deputata di area comunista, europarlamentare e autrice di due saggi sull'integrazione europea), gli artefici dell'Europa furono la Francia e la Germania. Per l'Italia di De Gasperi, in quel momento debolissima, giocò fortemente l'idea che solo in uno stretto rapporto con l'Europa il paese potesse avere un ruolo continentale di primo piano.
I Trattati di Roma (1957) - Fare l`Europa. Intervista a Luciana Castellina
https://youtu.be/g6U56gqD7vY
I Trattati di Roma fanno nascere il mercato comune europeo. Secondo Luciana Castellina (già

deputata di area comunista, europarlamentare e autrice di due saggi sull'integrazione europea), l'abbattimento delle frontiere doganali rappresentò certamente un grande stimolo all'economia europea, ma i settori più deboli delle economie nazionali, come ad esempio il Mezzogiorno d'Italia, vennero penalizzati. Uno squilibrio che permane ancora oggi.
Luciana Castellina: Togliatti e la Costituzione
https://youtu.be/zBHRGofRLic
Intervento di Luciana Castellina nel convegno: "Togliatti e la Costituzione".
Il convegno ha visto la presenza di un pubblico numeroso e l'intervento di moltissimi intellettuali, dirigenti politici e sindacali, studiosi. Il tema delle radici della nostra democrazia e del ruolo dei comunisti italiani resta di stretta attualità.
Interviste a Luciana Castellina
Daniele Luttazzi intervista Luciana Castellina (Satyricon 2001
https://youtu.be/AwZU3bstj_g
Castellina: Comunismo è la rimozione dello Stato nella pura accezione marxista
https://youtu.be/35WrOeqSYFU
Luciana Castellina, ex deputato del Partito Comunista, spiega la sua idea di Comunismo e illustra il lascito delle idee di Lenin
Il ritorno di Lenin in Russia, la sua intelligenza a servizio della rivoluzione
https://youtu.be/_CCdLJK2ui4
L'importanza della figura di Lenin nella rivoluzione d'ottobre secondo Ezio Mauro e Luciana Castellina
Incontri con Cecilia Mangini
Cecilia Mancini e i bambini
https://youtu.be/SAYMKaPi4EA
Cecilia Mancini - Non C'era nessuna Signora a quel tavolo
https://youtu.be/VqjiEb1Xx8Ad
Cecilia Mangini e Daniele Vicari • Dialoghi di Cinema del reale • Due autori a confronto
https://youtu.be/V16moSSFWN8
DIALOGO / Cecilia Mangini e Vinicio Capossela / FESTA DI CINEMA DEL REALE 2014
https://youtu.be/unFp3DPM5Ic

Legge sul Cinema della Regione Sardegna (2006)

Polemiche sui social media, oltraggio ai commissari e strumentalizzazioni per alcuni progetti scartati. In una replica a mezzo stampa, la risposta di una parte importante del mondo del cinema sardo

A seguito della pubblicazione dei risultati dei bandi a sostegno delle produzioni cinematografiche, in una Regione con una storia importante di cultura cinematografica, associazionismo, festival, rassegne, cineteche, premi, ricerca e formazione, è scesa in campo una parte importante del mondo del cinema sardo, sostenuto da nomi prestigiosi dell'arte e della cultura che credono nello sviluppo del cinema come opportunità di lavoro e crescita democratica, culturale, e sociale della Sardegna e nei bandi della Legge sul cinema per la produzione di opere di interesse regionale come strumento ideale per il suo sostegno. Per difenderla da una campagna mediatica che a molti è apparsa come un tentativo di delegittimare il fulcro della legge e cioè il criterio della valorizzazione dell'identità culturale regionale, più di cento fra registi, produttori, professionisti del cinema e dell'audiovisivo sardo, maestranze, sceneggiatori, musicisti, scrittori hanno sottoscritto un Comunicato Stampa in difesa della Legge sul Cinema. Tra i primi firmatari (ma le firme "pesanti" sono circa un centinaio) la maggior parte degli autori e produttori sardi più conosciuti e riconosciuti e tra loro molti storici soci e il presidente di Moviementu Rete Cinema Sardegna. Riportiamo di seguito il comunicato stampa del Comitato Promotore

Diari di Cineclub

Comunicato stampa

AUTORI, MAESTRANZE E PERSONALITÀ OPERANTI NEL MONDO DELLA CULTURA CINEMATOGRAFICA DELLA SARDEGNA
(in calce le firme):
CRESCE ANCORA IL CINEMA IN SARDEGNA

Il cinema è una realtà della nostra isola, vitale, creativa, proiettata verso il futuro, un futuro legato al nostro immaginario, ma anche a un'idea di lavoro, più moderna, e sostenibile. La recente pubblicazione dei risultati dei bandi a sostegno delle produzioni cinematografiche conferma una tendenza positiva delle politiche regionali d'investimento in un settore che si sta progressivamente rivelando di grande importanza per la nostra isola. Questi bandi, emanati da una Legge sul cinema nata nel 2006, raccontano di una diffusione capillare della cultura cinematografica in Sardegna con festival, rassegne, premi, ricerca e formazione. La costanza degli stanziamenti negli ultimi anni e la volontà e il lavoro dell'Assessorato della Pubblica Istruzione (assessore, dirigenti, funzionari) hanno permesso, infatti, di vedere finanziato un numero consistente di film di varie tipologie: documentari, film di finzione, animazioni, cortometraggi. Gli autori di questi prodotti cinematografici hanno età diverse, alcuni sono registi affermati, altri, la maggioranza, giovani emergenti, formatisi in giro per le scuole di cinema italiane ed europee o dentro i numerosi corsi finanziati in loco dalla Regione, a cui la nostra Legge offre la straordinaria opportunità di lavorare e pensare per il cinema. Questa Legge è stata una grande conquista, ha consentito a generazioni diverse di artisti sardi, case di produzione e professionisti del cinema di superare quella che un tempo era vissuta come una barriera invalicabile e umiliante: la totale dipendenza dal politico nell'assegnazione dei finanziamenti.
E in tal senso è fondamentale il processo di selezione dei progetti, affidato a commissioni terze che giudichino nell'ambito di precisi parametri stabiliti nel rispetto della normativa comunitaria. Certamente, è possibile che vengano commessi errori nelle valutazioni, ma gli strumenti legali a disposizione dei cittadini valgono da soli a rimettere in discussione gli effetti di eventuali decisione erronee. Senza dover per forza costruire polemiche sui social media o oltraggiare i commissari. La nostra Legge cinema non è rivolta solo ai talenti e alle maestranze locali, ma ha aperto le porte alla creatività di registi nazionali e di attori e figure professionali internazionali, ultima in ordine di tempo la regista Laura Bispuri il cui film, coprodotto dalla Regione Sardegna, sarà in concorso al prossimo Festival di Berlino. Ma la presenza delle opere realizzate in Sardegna a importanti festival nazionali e internazionali è una costante di questi ultimi anni con riconoscimenti agli autori ormai affermati così come ai più giovani come dimostrano, a titolo di esempio, il Premio a Locarno per *Perfidia* di Bonifacio Angius e il David di Donatello a Mario Piredda per il suo *A casa mia*, anche questi coprodotti dalla Regione grazie alla Legge cinema. Quello che emerge da queste produzioni è l'idea di una Sardegna raccontata in modo moderno, inedito, anche quando si affrontano gli aspetti più profondi della sua identità culturale, una Sardegna che non è più raccontata come terra ferma nel tempo, come avveniva prima, ma è finalmente oggetto di narrazione universale, capace di rivelare le tante identità di un'isola in trasformazione, col suo passato, affascinante, ricco di suggestioni, privato di ogni folklore e legato alla sua poetica arcaicità, e il suo presente con la voce delle periferie, delle tante realtà urbane e industriali che in essa vivono e respirano. C'è una Legge che permette tutto questo, ed è la Legge sul cinema della Regione Sardegna che noi vogliamo difendere con tutta la nostra energia, la stessa che mettiamo nel nostro lavoro, con la consapevolezza che dovremo fare di tutto perché diventi uno strumento sempre più perfetto e perfettibile.

Seguono le prime firme di adesione:
Paolo ZUCCA, regista; Roberta ALOISIO, ispettrice di produzione; Salvatore MEREU, regista; Enrico PAU, regista; Giovanni COLUMBU, regista; Antioco FLORIS, docente di cinema – Università di Cagliari; Lucia CARDONE, docente di cinema – Università di Sassari; Antonia IACCARINO, sceneggiatrice; Mariagrazia PERRIA, sceneggiatrice; Bonifacio ANGIUS, regista; Marco Antonio PANI, regista; Lia CAREDDU, attrice;

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

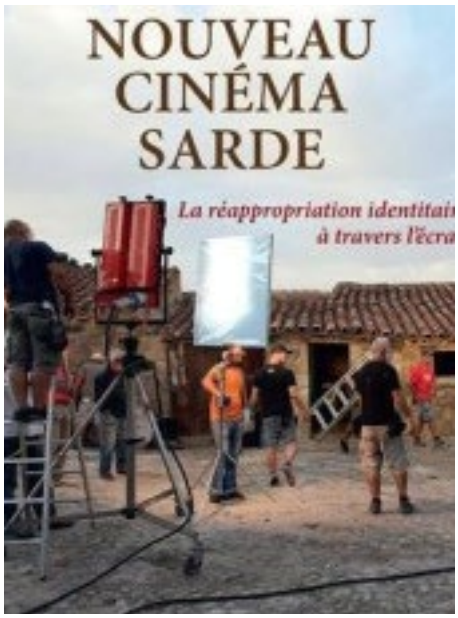
Jane DOOLAN, produttrice; Francesco PIRAS, Regista, direttore della fotografia, produttore; Milena AGUS, scrittrice; Tore CUBEDDU, produttore; Piero SANNA, regista; Stefano CAU, sceneggiatore, presidente di Moviementu Rete Cinema Sardegna; Daniele MAGGIONI, filmmaker e formatore in campo cinematografico; Mario PIREDDA, regista; Enrico PITZIANTI, regista; Marcello FOIS, scrittore e sceneggiatore; Stefania GRILLI, costumista; Marilisa PIGA, regista; Simone CONTU, location manager; Pietro RAIS, scenografo; Alessandro DE ROMA, scrittore; Andrea MURA, filmmaker; Carlo DESSÍ, direttore Sardinia Film Festival; Benito URGU, attore; Laura BIAGINI, produttrice cinematografica; Paolo SERRA, Direttore del Centro Servizi Culturali di Carbonia-Cineteca Sarda; Antonello ZANDA, Direttore del Centro Servizi Culturali di Cagliari-Cineteca Sarda; Alessandra SENTO, Direttrice del Centro Servizi Culturali di Alghero-Cineteca Sarda; Luca MELIS, direttore della fotografia, produttore -Karel Videoproduzoni; Antonello Carboni, regista; Mario FATICONI, attore; Paolo CARBONI, regista; Piero FANCELLU, fonico; Simone MURRU, macchinista; Elisabetta PILIA, direttrice di produzione; Rimau RITZBERGER GRILLO, Attore; Giampaolo CASSITTA, sceneggiatore, scrittore, giornalista; Amedeo PAGANO, Produttore; Romeo SCACCIA, pianista compositore; Carlo A. BORGHI, archeologo, sceneggiatore; Massimiliano MEDDA, attore, sceneggiatore; Francesco ORIGO, attore "Associazione culturale Compagnia çàjka – Teatridimare"; Stefania BETTINI, trucco e parrucco; Stefano GUZZETTI, compositore musicista; Giuseppe UNGARI, fotografo "Triennale della Fotografia Italiana"; Andrea STUCOVITZ, produttore; Michele SINI, ispettore di produzione; Riccardo DE LUCA, operatore assistente alla fotografia; Giulia CAMBA, filmmaker; Valentina SPANU, filmmaker; Ivan GIRINA, docente di Film Studies, Brunel University London (GB); Alberto DIANA, regista; Nicola CONTINI, regista, produttore cinematografico; Maurizio ABIS, filmmaker operatore di ripresa; Valentina CORONA, videomaker; Gaetano CRIVARO, documentarista; Marta ANATRA, autore e montatore; Alessandra MURA, scenografa; Massimo LOI, Filmmaker; Fabrizio LA PALOMBARA, Direttore della fotografia; Giovanni ORIGO, regista produttore; Francesca ARDAU, fotografa di scena; Massimo TRIA, docente universitario e critico cinematografico; Stefano DEFFENU, attore; Alessandro GAZALE, attore; Barbara USAI, attrice "Associazione culturale Compagnia çàjka – Teatridimare"; Francesca NIEDDA, attrice; Carlo DONEDDU, compositore musicista; Paola CIREDDU, addetto stampa, sceneggiatrice; Massimo PUSCEDDU, operatore subacqueo; Antonio RUTILIO, compositore musicista; Carlo Costantino LICHERI, regista e videomeaker; Cesare FURESI, regista; Lorenzo SIBIRIU, filmmaker; Ilaria VECCHI, filmmaker; Federico SABA, attore; Miriam DEL PRETE, producer; Luca SGUALDINI, operatore subacqueo fotografo; Ivan OLGIATI, produttore cinematografico – Articolture srl; Fabrizio Tito CABITZA, direttore di produzione – produttore Articolture srl; Luca NOCE, scenografo; Fabio Manuel MULAS, regista e produttore; Ferruccio GOIA, filmmaker; Giacomo REBUZZI, (DIT) - Digital Imaging, Technician; Paolo MARZONI, montatore e produttore – Maxman soc. coop; Andrea VIALI, fonico di presa diretta e microfonista; Alberta RACCIS, fotografa e filmmaker; Manuela PALA, produzione, Francesco CARTA, elettricista; Monica CORIMBI, attrice; Alessandro FANARI, montatore; Marino CANZONERI, centro iniziative culturali ARCI Iglesias; Mario TUSCANO, centro iniziative culturali ARCI Iglesias; Pietro TOCCO, centro iniziative culturali ARCI Iglesias; Sarah MCTEIGUE, Montatrice; Barbara ALBERTI, Sceneggiatrice; Elettra RAFFAELA MELUCCI, Sceneggiatrice; Alessandra MURA, Scenografa; Simona LEDDA, assistente fotografia; Simone PADERI, Produzione; Daniele MONACHELLA, attore ,produttore; Silvio FARINA, gaffer; Stefano LISCI, filmmaker; Pio BRUNO, operatore culturale; Armando BUZZO, videomaker, regista; Roberto COIS, fonico; Giampaolo LODDO, attore; Liviana SERRA, trucco; Gianni TETTI, sceneggiatore, scrittore; ...

Ciak, avviene in Sardegna

"Capo e Croce, le ragioni dei pastori" (2013) di Paolo Carboni, Marco Antonio Pani

"Bellas mariposas" (2012) di Salvatore Mereu

"L'arbitro" (2013) di Paolo Zucca.



"Nuovo cinema sardo" Riappropriazione dell'identità attraverso lo schermo di Landron Fabien Type; Ed. Alain Piazzola 2017; in francese; ISBN 9782364790735

"Perfidia" (2014) di Bonifacio Angius

Béla Tarr, regista ungherese, al SardiniaFilmFestival, Alghero 2017

"Su Re" (2012) di Giovanni Columbu

Nasce la Cineteca Sarda (*)

«Il cinema, arte di vedere, non può restare nelle mani di coloro che hanno molto da nascondere» ha scritto il critico progressista ungherese Bela Balasz. Questo è un punto fondamentale, un'istanza irrinunciabile del movimento operaio rispetto all'attuale uso degli strumenti audiovisivi. Ma occorre superare quel tanto di atteggiamento difensivo che questa posizione contiene. Occorre porre le premesse, fin nell'analisi della funzione e delle possibilità degli strumenti audiovisivi, affinchè il cinema non sia soltanto arte di vedere, ma anche e soprattutto strumento di comunicazione con connesse quindi tutte le articolazioni della risposta. Occorre costruire fin d'ora, nonostante abbiamo un cinema la cui unica arte sembra essere quella di nascondere attraverso la censura o confondere attraverso la mistificazione la realtà del mondo contemporaneo, una prassi creativa che ponga al primo posto la crescita e l'organizzazione del pubblico come classe. Solo così infatti il cinema potrà essere strappato dalle mani degli sfruttatori (che lo usano per nascondere lo sfruttamento) per diventare strumento di autoistruzione e di autosviluppo degli operai e dei contadini. Sulla possibilità che il pubblico delle masse popolari si organizzi per arrivare al possesso collettivo dei mezzi di comunicazione permangono molti interessati scetticismi. I vecchi fossili reazionari sostengono con franca baldanza che il pubblico ha ciò che si merita e, naturalmente, fornendo al pubblico occasioni sempre maggiori di abbruttimento nella stupidità e nella violenza operano attivamente affinchè meriti sempre meno. I missionari delle comunicazioni sociali partono invece dalla constatazione, ahimè evidente, della povertà di spirito e delle cattive inclinazioni del pubblico per insegnargli a leggere le immagini e tramite entrare in contatto colle opere d'arte cinematografica la soluzione del problema del pubblico. (...) Mai si viene sfiorati dal dubbio che il pubblico possa anche fare qualcosa. Organizzarsi per rispondere alla co municazione audiovisiva; poi per dare organicità alle risposte; quindi per creare occasioni culturali omogenee coi propri interessi di crescita; infine per aprire nuovi canali di trasmissione e di confronto alle proprie comunicazioni. Eppure su questa tematica ormai da tempo esistono prese di posizione inequivocabili ed esperienze illuminan ti. Frutto di rinnovamento teorico alla luce di un'esperienza ventennale sono le linee di politica culturale che la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema si è data dal congresso di Orvieto del 1965, riconfermandole e precisandole nei congressi successivi. Tali linee hanno allargato l'orizzonte dei circoli del cinema rimettendone in discussione finalità, destinatari, metodi. Se prima i circoli del cinema venivano creati per diffondere il cinema di qualità, per migliorare il gusto del pubblico, per difendere il cinema d'autore, per divulgare la cultura cinematografica, ora la loro funzione è quella di aumentare l'informazione, di accrescere la consapevolezza, di organizzare il pubblico, di creare una cultura nuova. Mentre prima i circoli erano destinati a pochi appassionati, al pubblico delle città, ai signori ed alle signore, ci si rivolge ora a molti emarginati spettatori, alle zone operaie e contadine, alle donne, ai giovani. Perciò sono stati sciolti molti grossi cineclub dai programmi estetizzanti sostituiti da agili circoli del cinema a passo ridotto operanti nelle sezioni dei partiti operai, nelle camere del lavoro, nelle sedi delle cooperative, nei centri sociali dei quartieri, nelle scuole, negli istituti universitari. Fattore determinante non è più il film d'autore in una visione artistica ma il pubblico come classe in una prospettiva politica. Risultato da raggiungere non è più l'educazione del gusto ma l'organizzazione del pubblico. Ma tale obiettivo non può essere raggiunto con un allargamento della cultura cinematografica attraverso metodi tradizionali e neppure attraverso il circuito alternativo. Non è cioè pensabile che interventi sovrastrutturali ed atteggiamenti pseudo liberali riescano a rompere il circolo chiuso tra film evasivi che formano un pubblico privato e pubblico privato che chiede film evasivi. La situazione richiede invece un intervento nei confronti del pubblico sprovveduto, alle tante affermazioni di speranza e buona volontà opponga precisi fatti culturali, sociali, economici. E' necessario infine passare dalle proposizioni teoriche alla pratica sociale, dalle dichiarazioni di principio al lavoro, alle esperienze, alle verifiche operative. Laddove questo salto è stato compiuto i risultati hanno ampiamente dimostrato che ci si trova oggi di fronte ad una forte e continua richiesta di attività culturali e di strumenti per effettuarle. Una richiesta alla quale bisogna rispondere in maniera efficace, programmata, non discontinua. In Sardegna, tra gli emigrati italiani in Svizzera, in Calabria, in Toscana ed ora anche in Abruzzo, consorzi di circoli del cinema e cineteche regionali cercano, pur con mezzi limitati e incomprensioni, di rispondere a tali richieste. L'esempio della Sardegna — sia perchè ci tocca da vicino, sia perchè è quello che ha prodotto risultati più tangibili — presenta un interesse particolare. Sorta nella seconda metà degli anni sessanta la Cineteca Sarda rispondeva alle necessità dei circoli del cinema e in genere dell'associazionismo culturale e sociale di avere un proprio strumento di coordinamento e di diffusione del materiale e delle esperienze su scala regionale. Lo sviluppo di un'azione di coordinamento e di assistenza tecnica ai circoli del cinema appariva allora importante ai fini di crescita della coscienza democratica soltanto se era potenziamento costante delle capacità di aggregazione e di organizzazione di associazioni, enti ed istituzioni culturali, di sindacati, di cooperative, di circoli operai, di gruppi sociali omogenei. E se, attraverso l'uso degli audiovisivi in tali strutture associative, si tendeva non solo e non tanto al rafforzamento strumentale delle associazioni stesse, ma specialmente a rendere possibile ed efficace la risposta del pubblico come primo momento della conquista della libertà di parola (nel senso più totale che i moderni strumenti di comunicazione audiovisiva oggi permettono per le masse popolari nel loro interesse di classe). Rispetto a queste esigenze deve essere perciò valutata l'azione della Cineteca Sarda come mezzo pubblico, al servizio e sotto il controllo di tutti, per la diffusione dell'informazione. Fin dall'inizio e pur nella estrema povertà dei mezzi disponibili, si è risposto al problema di quali materiali mettere in circuito rifiutando di assumere funzioni di censura, di selezione, di cernita. Si è affermata invece nei fatti la necessità di impiego di "tutti i canali della comunicazione per far giungere alle masse i fermenti più attivi prodotti dalla società degli uomini per lasciare poi che essi operino da soli" (Laporta). Ci si è basati sulle richieste, anche se contradditorie, provenienti dai gruppi associazionistici di base, non ritirandosi di fronte all'obbligo di coordinare, informare e stimolare ma esercitando tale funzione essenzialmente attraverso occasioni collegiali di incontro e di discussione. Così offerta di materiali per l'attività, modi di gestione dell'attività, formazione di animatori di attività hanno coinciso. Grazie a ciò è stata superata la contraddizione latente tra un centro promotore dotato di strumenti operativi, di accesso diretto alle informazioni, di una pur minima struttura organizzativa stabile e numerosi gruppi volontari divisi per impostazione politica e collocazione territoriale. La Cineteca Sarda è oggi un organismo consortile di fatto, che, superando precedenti schemi dei cineclub (critico-estetici, moralistico-pedagogici, politico-contenutistici), ha collegato tra loro organismi associativi profondamente legati alla realtà popolare ed espressione delle sue esigenze nel campo dei mezzi di comunicazione di massa. Impedire lo smantellamento materiale di questa infrastruttura culturale, messa in opera con notevoli sacrifici e sforzo costante, la sua sopravvivenza ingloriosa all'interno della macchinosa struttura burocratica, che già programma l'arido attivismo dei tecnocrati, va però decisamente oltre i compiti e le possibilità degli operatori culturali impegnati in questo originale esperimento di cooperazione educativa. Spetta alle forze politiche, sindacali, culturali destinatarie e tendenzialmente protagoniste del lavoro della Cineteca Sarda difendere questo strumento autonomo e collettivo di formazione ed informazione audiovisiva, senza il quale sarà ancora più difficile per le masse popolari vedere lo sfruttamento, riconoscere gli sfruttatori.

Fabio Masala

(Direttore del Centro Servizi Culturali - Società Umanitaria e fondatore della Cineteca Sarda. Nato a Sassari il 1940 e scomparso nel dicembre 1994)
(Articolo pubblicato all'epoca su Sardegna Nuova)

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XIII)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

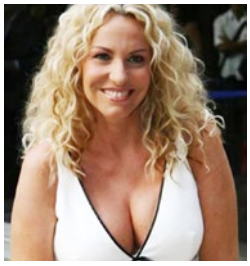
"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione... "

(Profezia avverata)

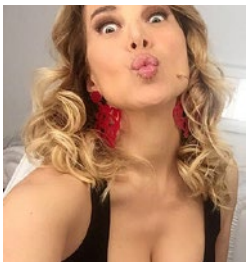
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

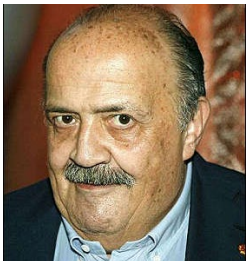
Fabrizio Frizzi

Bruno Vespa

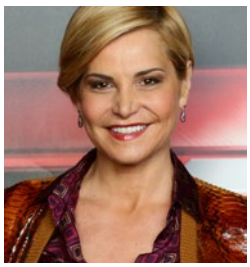
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

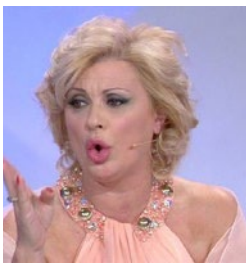
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappa's Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Marina Ripa di Meana

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

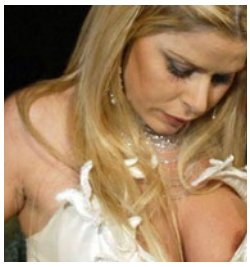
Federica Panicucci

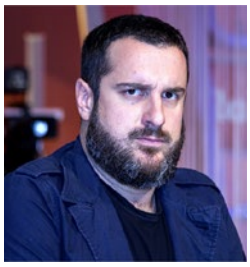
Patrizia De Blank & f.

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Lettere al Direttore

Gentile direttore,
nell'ultimo numero di Gennaio della Sua apprezzata rivista, è stato pubblicato a pag. 25 un articolo dal titolo: "Non avrete il mio odio. L'amore ai tempi degli attentati nei Champs-Élysées", in cui l'autrice racconta in termini positivi di un regista cagliaritano che personalmente non conoscevo. Tanto condivido la serietà della rivista, che mi ero ripromesso di approfondire la filmografia di questo autore per me fino a un mese fa totalmente sconosciuto. Mi hanno intrigato le sue ricorrenti tematiche, evidenziate per altro nel sottotitolo: omosessualità, violenza di genere, bullismo, integrazione. Temi che dimostrano una certa sensibilità da parte di chi li tratta. Mentre ero propenso a conoscere più approfonditamente questo autore, mi sono casualmente imbattuto nei social in una dura reprimenda, a suo dire, contro l'ingiusta esclusione di un suo progetto da un bando cinematografico promosso dalla regione Sardegna. Mi hanno colpito di questo suo incontrollato intervento pubblico, accuse gravissime rivolte alla commissione che aveva il compito di selezionare i progetti. "Siete dei bigotti ignoranti..." e giù con altri attacchi personali in una pessima gogna mediatica. A dire tutta la verità, questa aggressione personale così virulenta da parte di chi nel suo lavoro artistico si professa paladino della non violenza sulle donne e in genere sui soggetti deboli della società, mi ha fatto riflettere. Ed è questa la ragione per cui Le scrivo. Ho trovato questo comportamento fortemente fastidioso e di cattivo gusto, che ha attratto in una sorta di tela di ragno commenti fuori luogo di visitatori del web offensivi e acritici, alimentando fango e qualunquismo in modo aspro e violento sul piano verbale. Nessuno, neppure qualche testata giornalistica che ha riportato questa isterica rabbia e che ho avuto modo di leggere, si è sentito in dovere di approfondire i motivi della esclusione, lasciando intendere che le ragioni stavano in una commissione retrograda che preferiva non trattare temi come il femminicidio e non sul fatto che, magari, il progetto non avesse i requisiti artistici di ammissione. In tutta questa vicenda mi è venuto in mente, facendo naturalmente le debite differenze, Theo Angelopoulos, poeta regista, che si espresse tanti anni fa con un forte dissenso a Cannes contro la giuria che aveva preferito dare la Palma d'oro a Kusturica e al suo bel film *Underground*, anziché a lui e al suo bellissimo *Lo sguardo di Ulisse*. Anche in quella occasione, questo atteggiamento di irosa rivalsa in un concorso mi lasciò assai perplesso. C'è, inoltre, rispetto al comportamento dell'"autore" in questione, un'altra riflessione che mi inquieta. Come è possibile che un 'artista' che si impegna su temi importanti come l'omosessualità, la violenza di genere, il bullismo etc., possa nella concreta realtà trasformarsi in un'altra persona violenta e aggressiva nei confronti di chi si è permesso di fare semplicemente il suo lavoro, quello di scegliere. Sono convinto che un autore serio e rigoroso non abbia la necessità di sentirsi riconosciuto da consensi effimeri, né da vittorie festivaliere e né tantomeno da giudizi selettivi di commissioni giudicanti. Ho avuto la curiosità di conoscere quanti sono stati gli esclusi dal finanziamento regionale, il 75% circa degli aventi diritto, e tra questi perfino un premio Oscar come Paolo Sorrentino. Le ragioni anche di questa esclusione non le conosco e non mi interessano, ma certamente manifestano forte autonomia e coraggio in chi aveva il compito di selezionare i progetti. Caro direttore, per tutto questo che Le ho scritto, risultano vane le mie intenzioni di approfondire la mia conoscenza di questo regista, nonostante abbia appreso che uno dei suoi ultimi film sia stato selezionato di recente al festival di Chicago. Che vada pure a Chicago! Personalmente concepisco l'Arte come sviluppo della propria bellezza interiore e, poi, come profondo rispetto verso il pubblico a cui è rivolta. E' per l'appunto per questo che mi esimo dal conoscere ulteriormente questo nuovo regista proposto nella Sua rivista. Spero che questa riflessione possa trovare spazio tra le pagine di **Diari di Cineclub**, di cui resta immutata la mia speciale considerazione.
Cordiali saluti

Silvio Magnozzi
silviomagnozzi64@gmail.com

Abbiamo ricevuto

Le pianelle di Masaccio

Lucia Bruni

A Querciaio, piccolo paese nella campagna fiorentina, è uno dei periodi più intensi e faticosi dell'anno, quello della raccolta del grano. Siamo nel 1899 e mentre in Toscana si fatica nei campi in un giugno operoso -allietato solo da una compagnia teatrale che diverte con i propri spettacoli – la scomparsa di Tosca, dama di compagnia di una marchesa, mette il paesino in allarme. E soprattutto inquieta Esterrina, contadina con un fiuto da segugio, amica della ragazza sparita. La giovane "investigatrice", impegnata nei campi e a svolgere altri servizi, è ostacolata dai propri familiari nel progetto di ritrovare Tosca. Ma grazie a una grande astuzia e a qualche innocente bugia, Esterrina s'imbatte in alcune stranezze e scova indizi che sembrano legare il "giallo" a un'opera di Masaccio. Così, sfuggendo a ogni controllo e prestando orecchio alle chiacchiere dei compaesani, la contadina metterà insieme i pezzi del puzzle, fino alla soluzione del caso.

Editore: Flaccovio Dario
Collana: Gialloteca
Anno edizione: 2017
Pagine: 252 p., Brossura € 16,50
ISBN 9788857906621

Lucia Bruni, nata a Quinto Fiorentino, è storica dell'arte e giornalista. Con Dario Flaccovio ha pubblicato i gialli: Il segreto di Raffaello (2008), Pontormo e l'acqua udorosa (2010), Benvenuto Cellini e il ricciolo indiscreto (2013), tutti ambientati nella Toscana dell'Ottocento. Nel 1991 è tra i dieci finalisti del concorso per l'opera diaristica promosso da "Tuttilibri" de La Stampa di Torino. Fa parte dell'Archivio delle scrittrici toscane ordinato presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Firenze. E' redattrice di ***Diari di Cineclub****. Per l'approfondita ricerca linguistica e l'attenzione al costume e alle tradizioni toscane, i suoi libri si trovano presso la Biblioteca dell'Accademia della Crusca.*

Omaggio

In nome del Papa Re (1977) di Luigi Magni

- *Colombo*: Ma come po' esse tutta 'sta cattiveria che ve portate dentro e de fori non se vede? Ma che c'avete?
- *Cesare*: Ve posso risponde' co' 'na domanda? Voi chi siete? Voi, i preti, il Papa Re, che rappresentate?
- *Colombo*: Diciamo... il potere?
- *Cesare:* Sì, ma un potere che non esiste più. Voi farete pure questo processo per l'attentato alla caserma, ma in nome di quale legalità? In nome de che?
- *Colombo*: In nome del Papa Re.
- *Cesare*: Appunto. Perciò sapete che succederà in aula?
- *Colombo*: No, nun lo so, dimmelo te.
- *Cesare*: Che l'accusati diventeranno accusatori, e se rovesceranno le carte sur tavolino de la Storia.
- *Colombo*: Embè, interessante, però non hai carcolato una cosa: er mazzo 'o famo noi, c'avemo tutti l'assi e, quanno nun ce l'avemo, baramo pure."

Nino Manfredi - Monsignor Colombo
Danilo Mattei - Cesare Costa

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriveredìCinema'
Magazine on-line di cinema 2015
E' presente sulle principali piattaforme social
ISSN 2431 - 6739
Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubromafedic.it
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.fedic.it
www.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
www.umanitaria.ci.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.babelfilmfestival.com
www.arciiglesias.com
www.lacinetecasarda.it
www.retecinemabasilicata.it/blog
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.storiadeifilm.it
www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.sentieriselvaggi.it
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.sardegnaeventi24.it
www.officinavalibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.quartaradio.it
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.cortisenzafrontiere.com
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.lacittadeglidei.it
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.lerimesse.it
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.gruppofarfa.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.telegi.tv
www.focusardegna.com
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumorione.it
www.laboratorio28.it
www.asfilmfestival.org/it
www.cinergiamatera.it
www.calamariunion.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.tottusinpari.blog.tiscali.it
www.alexian.it
www.lsvideo.altervista.org
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.laspeziaoggi.it
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it
www.cinelatinotrieste.org
www.suonalaancorasam.wordpress.com

ISSN 2431-6733